شعرية الفضاء الإلكتروني

د. مصطفى عطية جمعة

الكتاب : شعرية الفضاء الإلكتروني

المؤلف : د. مصطفى عطية جمعة

الطبعة الأولى : القاهرة ٢٠١٦

رقم الإيداع : ٢٠١٥/١٥٣٣٨

الترقيم الدولي : I.S.B.N: 978 – 977 – 493 – 224 – 3

الناشر

شمس للنشر و الإعلام

٩٥٥٩ ش طارق أبو النور. الجامعة الحديثة. المقطم. القاهرة

www.shams-group.net

تصميم الغلاف : ياسمين عكاشة

شمس
للنشر والإعلام

شعرية الفضاء الإلكتروني

قراءة في منظور ما بعد الحداثة

د. مصطفى عطية جمعة

إلى الحالمين بالتغيير وصانعيه..

الذين رفضوا الواقع..

وأصروا على امتلاك المستقبل

محتويات الكتاب

مقدمة

إنها قضية الساعة، تلك القضية التي يطرحها هذا الكتاب، لأنها باتت على صلة باليومي والحياتي. فقد باتت أجهزة الحاسوب في كل منزل وعمل، وصار الاتصال بالشبكة العنكبوتية في متناول اليد، في أجهزة الهاتف النقال، فكأن هناك عالمًا عجيبًا مدهشًا نحمله في أيدينا، نقضي فيه الساعات الطوال، متجولين في أبعاده غير النهائية، متعدد البشر واللغات، يتلاشى الزمن في إدراكنا المنطقي له، ويذوب المكان، وتتكون علاقات جديدة بين المستخدمين.

لقد فرض هذا العالم واقعًا افتراضيًا، وأوجد تخييلاً جديدًا، وجذب ملايين من البشر، متعددي الأعمار والأمزجة والثقافات والتصورات والخيالات، فكان لابد من مواكبته إبداعيًا، شاء البعض أم أبوا، فظهرت إبداعات تتماس مع رحابة هذا الفضاء، وبعضها اتخذه وسيلة للنشر، وهناك من غاصوا فيه، لم يكتفوا بالسباحة ولا التطلع على شواطئه، وإنما تخيلوا أن يكونوا جزءًا منه، يصهرونه في أعماقهم، ويصهرهم في أمواجه، فكان فكرًا وإبداعًا وفلسفة.

إن هذه الدراسة تسعى إلى الإجابة عن جملة أسئلة:

ما حدود العلاقة بين الفضاء التقني (الشبكة العنكبوتية أو الشابكة) وبين الإبداع عامة، والإبداع الشعري خاصة؟ هل يمكن أن يلج الشاعر غمار الشابكة، ويبحر في ثناياها بشاعريته، متخطيًا حدود التعبير التقليدي؟

هل يمكن أن تكون الشابكة عالمًا جديدًا يسبح فيه الشاعر رؤية وإبداعًا؟

وكيف تم ذلك؟

للإجابة عن هذه الأسئلة، نحتاج إلى مناقشة تأصيلية للفضاء التقني، وأبعاده الاجتماعية، وتأثيراته الفكرية، وامتداداته على صعيد الإبداع، وكيف تمت قراءته فلسفيًا، وكيف تواصل معه الشعراء إبداعيًا وهو ما تم في الباب الأول، ومن ثم تأتي دراستان تطبيقيتان لشاعرين عرب معاصرين، من جيلين مختلفين وإن كان العالَم المُعبَّر عنه واحدًا: الشاعر محمد يوسف، والشاعر شريف الشافعي، فقد تجاوزا العوالم التقليدية في التعبير، وغاصوا في الفضاء الإلكتروني، برؤى جديدة، وجماليات جديدة، وهو ما تم في الباب الثاني... وجاءت الخاتمة حاملة خلاصة نتائج البحث.

أدعو الله أن يكون هذا البحث عونًا لفهم أعمق للجديد في عصرنا؛ تقنية وإبداعًا شعريًا، فإن كنت وفقت في غايتي، فهذا منة من المولى سبحانه، وإن كان هناك قصور، فهذا من لوازم الجهد البشري، الذي لا فكاك منه.

الباب الأول الشعرية والفضاء التقني

الأبعاد الفكرية والفلسفية والإبداع

تتقاطع في قضية الشعرية والفضاء التقني علاقات عديدة؛ يتصل أولها بالشعر كمفهوم وجماليات ورؤية، ودور للشاعر في الحياة، أما ثانيها فيتعلق بالفضاء التقني الرحب أو ما يسمى بشبكة المعلومات الدولية أو الشابكة، ويتصل ثالثها بالرؤية الفلسفية والمذهبية التي تمثل إطارًا مرجعيًا جامعًا.

إن هذا التقاطع يُعبر عن حالة إبداعية تقنية رؤيوية، فنحن أمام حالات إبداعية باتت واقعًا، يتعامل معه البشر، يقرأون الإبداع الشعري في استلهامه لهذا العالم الافتراضي ذي الأبعاد غير النهائية، والذي منح الإنسان المعاصر عالمًا جديدًا، يسبح فيه ليل نهار، ويتواصل على ما فيه، وعلى مدار الساعة، مع أجناس بشرية عديدة، ومعارف عديدة. إنه عالم مختلف عما عاشه الشعراء طيلة مسيرة البشرية، فالشاعر منذ القدم، يعيش في نفس العالم البشري الحي الفاعل، أما اليوم فبات بين عوالم عدة، منها حي زاخر بالبشر والقضايا والهموم، ومنها افتراضي يلجه عبر أجهزة متصلة بالشابكة (حاسب آلي ثابت أو محمول، هاتف نقال، أجهزة الحاسوب اللوحي... إلخ)، ومنها أيضًا المقروء الورقي في الكتب والصحف والمجلات، والمسموع الصوتي عبر أثير الإذاعات وشرائط التسجيل والأقراص المدمجة، فكان من الطبيعي أن تتغير حساسية المبدع، وهو يعيش مناخات مختلفة، عالم حي في حياته اليومية مع الناس، وعالم الصورة والصوت في أجهزة التلفاز بما تبثه من قنوات فضائية لا حصر لها، وعالم افتراضي تقني ممتد في الشبكة العنكبوتية.

لقد تطور التاريخ الإنساني وفق المادة الخام السائدة في كل عصر، والمستخدمة في صنع أدواته، بدءًا من العصر الحجري، والبرونزي، والحديدي والصناعي وما بعد الصناعي حتى عصر المعلومات الذي نعيش فيه الآن، وزادت بالتالي معارف الإنسان واختراعاته، لتساعده في التغلب على مصاعب الحياة، والحكمة تقول إن الحاجة أم الاختراع، وهذا كان في عصور سابقة، والآن تستبق الاختراعات حاجات الإنسان، بل تصبح حاجة تضاف لاحتياجاته السابقة، فمثلاً لم يكن الهاتف النقال/ المحمول حاجة ملحة، ولكنه بات الآن من لوازم الحياة، وقد تفاعل إبداع الإنسان مع تطورات حياته وأدواته وأجهزته.

إن تاريخ المعرفة التقنية يشير إلى أن الأطر الاجتماعية هي التي تستثير التقنيات الجديدة، أما الآن فبات العكس، حيث تجاوزت التقنيات البنى الاجتماعية، وبالأخص أنماط المجتمعات التي نشأت فيها، ويمكن وصفها كإعصار بين المجتمعات الحديثة، الكل يتسابق للمزيد من ابتكاراتها، ويمكن رصد معارف تقنية أفلتت من عقالها، غير خاضعة لأية سيطرة أو رقابة، وبعض التقنيات في مستوياتها العليا تظهر قوتها التدميرية للفرد والجماعة[١].

فلا يمكن فصل الإبداع الفني عن التطور التقني للبشرية، بل يكاد يكون الإبداع ملهمًا للاختراع، وحافزًا للمخترعين أن يحلموا، وكلنا يستحضر أحلام ليونارد دافنشي التي عبَّر عنها في رسوماته، وكانت ملهمة لكثير من المخترعين بعد ذلك بقرون. على الجانب الآخر، فإن المبدع الأدبي لابد أن يكون واعيًا للتطور التقني في مجتمعه، ويواكبه، لأن المبدع مُعبر عن واقع الحياة وإن حلَّق في الخيال، معبر عن المشاعر والرؤى والأحداث والتقنيات جزء منها، فهي الأداة التي يستخدمها الإنسان في حياته، تعقدت أو كانت بسيطة.

إن التقنية ترتبط بالمعرفة، وإذا أردنا تحقيق أهداف أفضل في الحياة، لابد أن نحصل على معرفة أوثق بكل جوانب الحياة، فالمعرفة ذاتها لها قيمة فعالة في حياتنا[٢]، لأنها تعلم الشخص بما هو علمي وكائن سواء كان ماديًا أو معنويًا، فيتيقن الشخص منه، ليصبح حقيقة، تمتزج بالعقل والنفس. لذا فإن المتخصصين في نظرية المعرفة يشيرون إلى أنه من متطلبات امتلاك الفرد للمعرفة أن يكون لديه اعتقاد بالافتراض الذي يتكلم عنه، وأن ذلك الاعتقاد لابد أن يكون معرفة حقيقية، حتى يتحدث عنه المرء بثقة[٣]، فما بالنا لو كان المرء مبدعًا، والمبدع شاعرًا، لا يمتلك المعرفة فقط، بل يعرفها، ويجيد استخدامها، ويجعلها عالمًا يتعايش معها، ويجعله عالمًا موازيًا لعالم الواقع.

---

١) **الأطر الاجتماعية للمعرفة، جورج غورفيتش، ترجمة: د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص٣٨.**

٢) **ما المعرفة؟، دنكان بريتشارد، ترجمة: مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ٢٠١٣م، ص٣٢.**

٣) **السابق، ص١٩.**

وبالطبع فإن كل نفس تتعامل مع الواقع عبر إدراكها الحسي الخاص بها، فيصبح الواقع "واقعية غير مباشرة"، بحيث نكتسب معرفتنا عن العالم الموضوعي من خلال حواسنا وانطباعاتنا[٤]. فلا يظن مبدع أنه يمتلك الرؤية الحقيقية أو الدقيقة أو الصائبة عن الحياة، فهو يُعبِّر عما يصل إليه من حواسه، وما يدركه عقله ويستوعبه، وما يشعر به، فتظل تجربته في تعبيره الإبداعي قاصرة أو محدودة بإدراكه، ويصدق هذا مع الفضاء التقني بكل امتداداته، حين يلجه الشاعر، ويعيش في طياته، ويعبر عما فيه.

وهذا لُبُّ السؤال الجوهري الذي تطرحه هذه الدراسة: ما أثر الفضاء التقني في الشعرية الجديدة؟ وبتعبير آخر: كيف عبر الشاعر عن الفضاء الإلكتروني؟ وما بين سؤال الماهية والكيفية، سنناقش عبر محاور ثلاثة وهي: الفضاء الإلكتروني، البعد الفلسفي الرؤيوي، الشعرية.

وقد تم ترتيبها على هذا النحو، بادئين بالكلي المادي المحسوس (عالم التقنية الافتراضية)، ثم الكلي الرؤيوي الفكري (البعد الفلسفي)، ثم التطبيق المباشر على الإبداع الشعري؛ إدراكًا منا أن الفعل المؤثر الحقيقي في الإبداع الشعري التقني يتمثل في هذا العالم الجديد، الموازي لعالم البشر، عالم الفضاء التقني الافتراضي، سنسعى إلى بسط القول فيه توضيحًا وترسيخًا، موضحين أبعاده، وتأثيراته، على البشر جميعهم وخاصتهم. ومن ثم نتناول الأبعاد الفلسفية المحيطة والمواكبة لهذا العالم الجديد، والتي واكبتها جهود فلسفية وفكرية، منها ما تناولها اجتماعيًا، ومنها ما ناقشها نفسيًا وفلسفيًا، ومن ثم تكون مناقشة الشعرية والتخييل كناتج فاعل للمحورين السابقين، حيث سيتم تأصيل مفهوم الشعرية وعلاقتها بالتخييل والذات المبدعة، ومن ثم التعرض لكيفية التفاعل بين المبدع والفضاء التقني، وتطبيق الرؤى الفلسفية على إبداعه.

---

٤) السابق، ص١٢٣.

الفصل الأول:الفضاء التقني الماهية، التكوين، المفاهيم

الماهية:

بداية، فإن لفظة "فضاء Space" تحمل ـ معجميًا ـ مجملاً من المعاني منها: المكان الواسع من الأرض، والفضاء الخالي هو الواسع من الأرض [٥]، والفضاء من المكان [٦] فهو ما اتَّسع من الأرض، وهو الخالي من الأرض، والفَضَاءُ من الدار: ما اتسع من الأرض أمامها، الفَضَاءُ: ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلاَّ الله، غزو الفضاء: اكتشاف مجاهله بواسطة الأقمار الصناعية، الفضاء البعيد: مناطق بعيدة عن تأثير الجاذبيّة الأرضيّة [٧].

نلاحظ أن كلمة الفضاء تعني دلالات عديدة تتصل في جلها بمعان: الاتساع مكانيًا والمكان نفسه، والفضاء من المكان، وأيضًا الفضاء الخارجي الحاوي للأفلاك. وبالتالي لا نؤيد لفظة "الحيّز" التي فضّلها البعض مقابلاً للمصطلح الإنجليزي Spaceبافتراض أن لفظة الفضاء في المعجمية العربية دالة على الخواء والفراغ[٨] لأن الفضاء كما تقدمت دلالاته المعجمية ليس فراغًا، وإنما هو دال على مساحات محدودة أو متسعة أو غاية الاتساع كما في الصحاري والبراري، أو لا يعلم اتساعها إلا الله كما في الفضاء الخارجي، ولكنها في جميع الأحوال غير حاوية لفراغ، وبالتالي فإن دلالة فضاء هي الأنسب في الاستخدام، سواء على مستوى السرد أدبيًا، أو على مستوى الاستخدامات الأخرى في مجالات عديدة، خاصة أنه يأتي مضافًا، فنقول الفضاء الخارجي، فضاء الدار، فضاء الصحراء، فتتحدد دلالته أكثر، ويمكن بالطبع أن تكون لها استخدامات مجازية عديدة.

---

٥) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، نشر دار المعارف، القاهرة، د ت، المجلد الخامس، مادة "فضا"، ص٣٤٣١، ٣٤٣٢.

٦) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، مادة فضا، ص٦٩٣

٧) معجم المعاني الجامع، على موقع: http://www.almaany.com ورابطه:

٨) في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د.عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م، ص١٤١. وقد آثر المؤلف أن يستخدم مصطلح الحيز، معللاً بأنه يشير إلى دلالات النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، وهو الأنسب – في نظره – في العمل الروائي، وبنى مباحثه على هذا الصدد فذكر مظاهر الحيز: الجغرافي في مظاهر جغرافية المكان القريبة والبعيدة من الإنسان،والمظهر الخلفي وهو معالم المكان غير المباشرة التي تظهر في السرد. ص١٤٣-١٤٤

فعندما نقول "الفضاء التقني أو الإلكتروني" فنحن نعني ما وفّرته تقنيات الاتصالات بواسطة "الإنترنت"، من مساحات واسعة، لا تحدها حدود مادية تقليدية بقدر ما تتمدد في مختلف بقاع العالم، متخطية حدود الجغرافيا والزمان.

وقد استخدمت بعض المجامع العربية لفظة "الشابكة"، انطلاقًا من كون "الإنترنت" ما هو إلا التقاء لشبكات، وهي شبكة الـ Internet المؤلفة من جَمْعَةٌ من الشبكات والعبّارات المنتشرة عبر العالم، تَستخدِمُ مَوافيق TCP/IP للاتصال فيما بينها. تقوم شبكةُ إنترنت على فِقارٍ backbone مكوَّنٍ من خطوط اتصالاتٍ عالية السرعة، تربط بين العُقد أو الحواسيب المضيفة الأساسية، التي تشمل أنظمة معلوماتية تجارية أو حكومية أو تعليمية، أو أنظمة أخرى مختلفة. وتقوم هذه العُقدُ بتسيير المعطيات والرسائل على الشبكة. ولا يؤدِّي انفصالُ بعضِ العُقد عن شبكة إنترنت إلى توقّفها عن العمل، ولا يؤثر في أدائها، وذلك بفضل عدم وجود حاسوب أو شبكة مركزية تتحكّم في عملها. حيث تقدِّم شبكةُ إنترنت اليوم "طيفًا" واسعًا من الخدمات للمستخدِم، مثل: تبادل الملفات، والبريد الإلكتروني، وWeb، ومجموعات الأخبار، والنفاذ إلى الحواسيب من بعد، والمحادثة الإلكترونية، وغيرها [٩].

وبالنسبة لكلمة التقنية [١٠] فهي الاسم العربي للفظ الإنجليزي الشائع التكنولوجي Technology، وأصلها كلمة إغريقية قديمة (Technologea)، وهي مشتقة من كلمتين (Techne) أي: المهارة الفنية و(Logos) وتعني دراسة، فالمعنى العام لها دراسة المهارة الفنية [١١] وهي أيضًا دالة على الاختراعات المفيدة التي تحل مشكلات الإنسان في مجالات الهندسة والصناعة، كما تعني الطرق التقنية المستخدمة في الحياة، وتشمل أيضًا الاختراعات في مجال التقنيات [١٢].

---

٩) انظر موقع: http://ency.kacemb.com على الرابط:
http://ency.kacemb.com/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%A8%D9%83%D8%A9

١٠) اعتمد مجمع اللغة العربية بدمشق لفظة "تقنية" مقابلاً للمصطلح الأجنبيTechnology. راجع موقع مجلة المجمع http://www.arabacademy.gov.sy/magazine.aspx واعتمدت كثير من الدول العربية هذه اللفظة.

١١) ذكرت في مراجع عديدة، منها: وسائل الاتصال وتكنولوجيا التعليم، ربحي مصطفى عليان، ومحمد الدبس، دار الصفاء، عمّان ١٩٩٩م، ص ٢٤٤.

١٢) انظر: موقع http://www.merriam-webster.com/dictionary/technology

فالتقنية - كنهج - تبحث في بلوغ أهدافها وخدمة الإنسان عن طريق التجريب، شريطة أن تتحلى بمواصفات عديدة مثل: الفائدة، قابلية الاستعمال، الأمان، الاستخدام الفاعل لمنتجات العلم، لذا فهي في حاجة إلى الهندسة كأساس في تصميم أجهزتها، والصناعة لصنع منتجاتها وترويجها، ومن قبلهما هي في حاجة لعقول المخترعين والمبدعين. إنها لا تأتي من العدم، وإنما جزء لا يتجزأ من النشاط الإنساني، فهي التطبيق الصحيح لفروع المعرفة في قضايا عملية، آخذين في الحسبان تفاوت المجتمعات المستخدمة للفنون والاختراعات التقنية (١٣).

والفرق بين العلم والتقنية، يتمثل في كون العلم يبحث في إنتاج المعرفة، في حين أن التقنية تبحث فيما يفيد البشر، ويؤثر في حياتهم تأثيرًا إيجابيًا، ففي المنظور الفلسفي فإن العلم طريق الوصول إلى المعرفة الصحيحة، أما التقنية فلسفيًا فهي تبحث في تأثير التقنيات على المجتمع والإنسان والتحولات الثقافية والاجتماعية الممكنة، فالهدف الأول للعلم هو اكتساب المعرفة وفهم العالم، في حين هدف التقنية إفادة الناس في حياتهم العملية، ويكمن معيار النجاح علميًا في الوصول إلى الصحة في المعلومة والاكتشاف، أما معيار النجاح تقنيًا فهو تحقيق المنتج لغرضه الذي أنتج لأجله، وقبول المستخدمين له (١٤).

١٣) التقانة.. مقاربة ثقافية واجتماعية، د. نور الدين شيخ عبيد، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١، المجلد ٤٠، سبتمبر ٢٠١١ م، ص٢١٩، ٢٢٠.

١٤) السابق، ص٢٢١، ٢٢٢.

التكوين:

الفضاء التقني/ الإلكتروني ناتج عن تطور وسائل الاتصالات والبث الإذاعي والفضائي، وأيضًا ظهور الحاسوب؛ الذي مر بثلاثة أجيال متتالية بداية في القرن التاسع عشر وتوجت في نهاية القرن العشرين، فالحاسوب في جوهره آلة حاسبة لأداء عمليات حسابية، بدأت بابتكار عالم الرياضيات في كمبريدج "شارلس باباج" آلة تحديد الفارق والآلة التحليلية ولم يكتمل اختراعه، وإنما أسس لإمكانية تخزين المعلومات في الماكينة، وظهرت ماكينات للجدولة والتخزين وكذلك ظهر عام ١٩٣٩م إمكانية التخزين في أجهزة الهاتف الثابت، وفي عام ١٩٤٣م ظهر أول حاسوب رقمي ذاتي التشغيل وفي العام ١٩٤٨م ظهر الجيل الثاني للحاسوب معتمدًا على الترانزستور كآلية تشغيل وتخزين وجودة في الأداء، أما الجيل الثالث فبدأ منذ عام ١٩٥٩م حين عندما ظهر حاسوب دائري متكامل في الأداء، ومن ثم أصبح الحاسوب واحدًا من أجهزة الاستعمال في الحياة العامة، مع ظهور الحاسوب الشخصي PC وأحدث تطويرًا فيما يسمى تكنولوجيا المعلومات، وقد استفاد الحاسوب من التطورات الكبيرة في الأجهزة الكهربائية مثل التلفاز والإذاعة والسينما وتخزين الصوت والصورة على الشرائط والتطور الحادث في شرائح التخزين (١٥).

وأصبح "الكمبيوتر" الآن فاعل الحضور في مكاتبنا ومنازلنا، وانكمشت أجهزته في الحجم، وتنامت في القوة، وانخفضت أسعاره انخفاضًا هائلاً، بمعدل متسارع، وأدخلت رقائق الكمبيوتر رخيصة التكلفة في صناعة المحركات والساعات والفرامل وأجهزة الفاكس والمصاعد ومضخات البنزين والكاميرات وماكينات البيع، وأجهزة الإنذار من السرقة، ويصنع أطفال المدارس الآن أشياء مدهشة باستخدام الحاسوب الشخصي، تفوق في أدائها كمبيوترات الجيل الماضي (١٦).

---

١٥) انظر تفصيلاً: الآلة قوة وسلطة (التكنولوجيا والإنسان منذ القرن ١٧ حتى الوقت الحاضر)، آر. إيه. بوكانان، ترجمة: شوقي جلال، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو ٢٠٠٠م، ص١٨٤-١٨٧

١٦) المعلوماتية بعد الإنترنت (طريق المستقبل)، بيل جيتس، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٨م، ص١٥، ١٦.

وأصبح بإمكان وثائق إلكترونية ثرية المحتوى فعل أشياء لا يمكن لقطعة الورق فعلها، فسوف تتيح لها إمكانيات تخزين هائلة، وستكون عملية توزيعها بالغة السهولة، بجانب ما يسمى الكتب الإلكترونية، مما يؤدي إلى إعادة تعريف الوثيقة نفسها (١٧)، فتصبح الوثيقة ذات التوقيع الرقمي بديلاً عن التوقيع الورقي، وستتاح الوثائق المجانية للناس جميعًا، وهناك وثائق ستكون بمقابل زهيد لمن يرغب في المزيد من التخصص (١٨).

أما الشابكة (الإنترنت) الموصولة بأجهزة الحاسوب، والتي هي في الأساس ناتجة عن التطور في مجال الحاسوب المتصل بشبكات، والحاسوب الشخصي، فهي في الأصل شبكة لا مركزية تسمّى ARPAnet أنشأتها وزارة الدفاع الأمريكية في عام ١٩٦٩ لتوفير إمكانات تبادل المعلومات في حال حدوث هجوم نووي. وجرى بعد ذلك ربطُ شبكاتٍ أخرى إلى تلك الشبكة، منها: BITNET وUesnet وUUCP وNFSnet. وقد حدثت انطلاقة "الإنترنت" بين سبتمبر ١٩٩٣م ومارس ١٩٩٤م، عندما تحولت الشبكة التي كانت مكرسة للبحث الأكاديمي إلى شبكة شبكات وأصبحت متاحة للجميع، وتسارعت تكنولوجيا الاتصالات، وبات ما يسمى "إيكولوجيا الإنترنت" (١٩)، أو ما يمكن تسميته "بيئة الشبكة العنكبوتية".

---

١٧) **السابق، ص١٨٥-١٨٧.**

١٨) **السابق، ص١٩٥.**

١٩) **التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى الإنترنت، آسا بريغز، بيتر بورك، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، المجبس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ٢٠٠٥م، ص٣٨٩.**

لقد نبتت فكرة الربط باستخدام الحاسوب، في مقالة صادرة في ١٢ مارس ١٩٨٩م، حررها "تيم برنرز" البريطاني الذي كان يعمل في مختبر تابع للمنظمة الأوروبية في مجال الأبحاث النووية، واقترح فيه تصورًا لطريقة يمكن من خلالها الوصول بسهولة إلى ملفات على أجهزة حاسوب مترابطة بشبكة فيما بينها، وقد بدت فكرته حينها جريئة لدرجة ما كانت لتصبح واقعًا يوميًا، إلا أن "برنرز" نجح في النهاية في إقناع جهة عمله باعتماد فكرته كنظام في العمل، بعدما أثبت جدواه من خلال جمع الوثائق الموجودة في المختبر ضمن دليل إلكتروني، تم وضعه على الشبكة، وكان الطابع المميز للنظام إمكان النقر على روابط لفتح ملفات محفوظة على أجهزة الحاسوب [٢٠].

هناك دلالة واضحة في اصطلاح "بيئة الشبكة العنكبوتية" على تشكّل بيئة موازية جديدة لعالمنا الواقعي، لأن عالم الإنترنت ممتد متسع، لا نهاية له، آفاقه تلتقي مع طموحات الإنسان في المعرفة والتواصل واستيعاب اللغات والمعلومات والأفكار، يلغي الحدود الجغرافية، أي يلغي الزمان والمكان بمفهومهما القديم أو بالأدق يعيد تعريفهما في ضوء تلاشي الحواجز المادية المتمثلة في الجبال والوديان والمحيطات والصحاري والمساحات الشاسعة التي تترجم في مئات الآلاف من الأميال، وعشرات الأيام، كي يستطيع الإنسان أن يجتازها ويتواصل مع البشر فيها؛ تواصلاً معرفيًا وثقافيًا وإبداعيًا وفكريًا.

٢٠) الإنترنت.. ربع قرن من ثورة قلبت كل المفاهيم. إعداد: رزان عدنان، وخالد كبّي، جريدة القبس الكويتية، العدد ١٤٦٤٩، الخميس ٣/١٣ / ٢٠١٣م.

لقد حرص مطلقو ومطورو ومصممو الشبكة العنكبوتية على أن يمر بثلاث مراحل أساسية، ليست متتالية، أي كل مرحلة تلغي سابقتها، وإنما متوازية أي تعمل جنبًا إلى جنب، المرحلة الأولى: مرحلة الشبكة، لتتخطى مستوى الشبكة البسيط الذي يربط أطراف مؤسسة ما، إلى مستوى يربط المدن والدول، والمرحلة الثانية: تتصل بالاستخدام الاقتصادي والتجاري للشبكة، وهو ما تعزز مع امتداد الوصلات السلكية واللاسلكية في مختلف أنحاء العالم، واتصل بمختلف أجهزة الحاسوب وأشكالها، وأيضًا أجهزة الاتصال المتمثلة في الهواتف المحمولة وكذلك القنوات الفضائية وغيرها. والمرحلة الثالثة: عندما سعت الولايات المتحدة إلى تحويل الإنترنت إلى رمز سياسي، مستغلة انفتاح أي جهاز حاسوبي وأي وسيط اتصال، لغرض خاص أو عام، رافعة شعار "المغلق سيء والمفتوح جيد"، ولكن السيناريو لم يكن جيدًا، فالانفتاح على دائرة فاعلة، جعل الكثير من الجمعيات والمنظمات والأحزاب والتيارات تروج لما تريد سياسيًا وفكريًا، ويصدق هذا أيضًا على الدول والحكومات [٢١].

وقد تنبأ البعض أن الشبكة العنبكوتية ستكون مركزة بيد من يملك القوة، يتحكم في الشعوب والبشر والأفكار، ويتيح إمكانيات هائلة في التجسس والتحكم المعرفي وتوجيه الأفكار والناس، ونشر قيم وثقافة الأقوى، والهيمنة بالتالي على الأضعف والأقل. وهذا صحيح بشكل كبير، وحادث بالفعل ضمن منطق القوة، من قبل ظهور الشبكة العنكبوتية، كما تجلى في الهيمنة الغربية عامة، والأمريكية خاصة على الصعيد الإعلامي والفني، فالقوي يفرض ثقافته على الضعاف، وبشكل لا شعوري، فإن الضعيف يتبع القوي وإن كرهه، ويترصد خطاه ويقتفيها، راضيًا بتحكمه، كما نرى في تاريخ السينما العالمية وصناعة النشر والفن التي صاحبت حقبة الاستعمار العالمي، ثم انحصار الاستعمار بأشكاله التقليدية، وتواصله بأشكال جديدة من الهيمنة التجارية والسياسية والاستراتيجية وأيضًا الفكرية والإبداعية، والصورة الآن جلية، بعد تحرر – تقريبًا – كل بلدان العالم الضعيف والأكثر فقرًا من الاحتلال الأجنبي العسكري، ورضوخه تحت هيمنة ثقافية وفكرية واقتصادية لنفس المحتلين.

---

٢١) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٣٩٣، ٣٩٤.

فثمة جهود خارقة بُذِلَت ولا تزال تبذل لكي يتخذ العالم هيئة واحدة، وصارت المحصلة النهائية لمثل هذا التطور في المجال الثقافي مثلاً سيادة الصراخ والزعيق الأمريكي (Screen)، وفي المجال التجاري ازداد الطلب على السيل الهائل من السلع التي يجري الإعلان عنها والدعاية لها على مستوى دولي، بحيث بدا كما لو أن محراثًا يجوب المعمورة ويقلبها ويقلب المراكز التجارية في مدنها رأسًا على عقب، وسادت تبعًا لذلك الماركات الأمريكية وما دار في فلكها من علامات الشركات متعددة الجنسيات(٢٢)، وتواكب هذا مع صعود الرأسمالية الدولية، وتخطي الشركات الكبرى للحدود، وزيادة تقنيات الإنتاج، ونقل المصانع، وبات الكثيرون ينظرون إلى كثرة أجهزة الحاسوب، علامة على فقدان ملايين الوظائف القديمة، في ضوء اندماج الشركات لتقليل دورة التصميم والإنتاج والتوزيع، فبات الوضع رهن ما تراه الشركات العملاقة التي ترغب في التوسع الجغرافي والامتداد الكبير والترويج لسلعها، على حساب قيم وثقافات كثيرة(٢٣).

فنظم المعلومات المنشأة كانت تستبعد الفرد وتضفي على العملية طابعًا غير شخصي أملاً في القدرة على التحكم القائمة على رسم حدود الواقع – أي تغيير وضع قواعد اللعبة وحدود المواجهة – على أيدي مصالح لا تتطابق بالتأكيد مع الاحتياجات القومية والاجتماعية والثقافية للشعوب والأفراد، فعنصرا الشبكة العنكبوتية هما: مخطط النظام ومبرمج الحاسوب، والعميل أو المتلقي(٢٤)، ومن ورائهما الممول، سواء كان فردًا أو مؤسسة أو حكومة؛ وله أجندته الخاصة، الموّجهة لسياسة الشبكة أو الموقع.

---

٢٢) فخ العولمة، هانس بيتر مارتين، هارالد شومان، ترجمة: د. عدنان عباس علي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر ١٩٩٨، ص٤٩ – ٥١. وهناك مقولة ساخرة ل "إيفان إيليش" وهو ناقد أمريكي اجتماعي "صار العطش يرتبط على نحو مباشر بالحاجة إلى الكوكاكولا"، وانتشرت في المعمورة ماركات: كوداك، وكالفن كيلين، وفورد، وشيفروليه، ناهيك عن نجوم السينما الأمريكية. ص٥١.

٢٣) السابق، ص١٨٤، ١٨٥.

٢٤) المتلاعبون بالعقول، هربرت أ. شيللر، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٩٩م، ص٢٥٠.

وإن كان يمكن ملاحظة تمرد على هذا التحكم، بدأ محدودًا وآخذ في الاتساع، رافضًا الهيمنة والسيطرة في كافة الأصعدة، ويمكن رصد مواقع عالمية (بحثية ومعلوماتية)، يستخدمها مئات الملايين من البشر، تبث ما تشاء من أفكار ومعلومات موجهة توجيهًا خاصًا، وفي ثناياها هناك مواقع صغيرة أشبه بالنقاط المتناثرة في الصفحة الورقية، تزعق بالتمرد والرفض والتميز، ولكنها تبدو في خضم السيل، وفي جسد العمالقة، وفي أحسن الأحوال بقع ضوئية، قد تكبر مرات، وقد تتضاءل أو تتلاشى.

وهذا يفرض الكثير على المبدع، لأنه يكون متصورًا أنه في عالم رحب، حدود الحرية واسعة، تكاد تكون بلا سقف، ويكتشف أنه يخضع - شاء أم أبى- لمصممي التقنيات، وهيمنة المواقع الإلكترونية الكبرى، ومصمميها، وكيف أنها تتعامل مع المتلقي وفق مبدأ العميل، وهذا منطقي، لأن الأساس والهدف اقتصاديان، والتوجه تجاري، مما يضطرنا إلى إعادة القراءة والفهم.

مفاهيم متعلقة:

أدى ظهور الفضاء التقني/ الإلكتروني، إلى استحداث مفاهيم جديدة، وإعادة تعريف مفاهيم سابقة، في ضوء الثورة المتحققة بفضل هذه الوسيلة.

إن إعادة تعريف التباعدية الزمانية المكانية تعد من أهم سمات التقنية المعاصرة في مجال المعلومات ومن منظور الحداثة Modernism كما يقرر العالم البريطاني أنطوني جيدنس Anotny Giddens، وتعني: الانفصال بين الزمان والمكان بالشكل المتوارث، واللذين كانا مترابطين في المجتمعات التقليدية، وإعادة تركيبهما بطرق مختلفة، فالبريد الإلكتروني مثلاً يعطي تفاعلاً بين الناس في أماكن مختلفة في زمن واحد، فيضع المستخدمون جانبًا اختلاف الأوقات، وتباعد الأمكنة، ليتفاعلوا مع بعضهم [٢٥].

أيضًا، فإن مفهوم "التقارب" متولد بين صناعات الوسائط والاتصالات عن بعد، وهو ناتج عن تسارع الثورة الرقمية وثورة البيانات كموجة ضخمة في اتجاه ساحل التنظيم الصخري وهو تنظيم الدولة لقطاع الاتصالات، ومع اقتراب الحوسبة من الاتصال، ازداد التقارب الآلي، وأصبح هناك ما يسمى "أنسنة التقارب"، وهو يعني تغيير طرق حياتنا وعملنا وتبديل مدركاتنا ومعتقداتنا ومؤسساتنا [٢٦].

فتم التقارب على مستوى الأفراد والجماعات والمؤسسات، عبر تعزيز شبكات الاتصال باستخدام التقنيات الجديدة التي أوجدها الحاسوب، وواصلت ما بدأته أجهزة الراديو والاتصالات الهاتفية الأرضية والفضائية، فتقارب العالم ماديًا، وتقارب البشر إنسانيًا، وتقاربت النفوس والأفكار والتصورات والمعارف.

---

٢٥) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٣٣٢

٢٦) السابق، الصفحات:٣٣٥، ٣٣٧، ٣٤١

وعلى المستوى الاجتماعي، فإن الفضاء التقني ساهم في تخليص العلاقات الاجتماعية من طوق بيئات التفاعل المحلية، وهذا لا يقتضي – بالضرورة – أن التفاعل الاجتماعي يجرب من بعد، ولكنه يتم بسبل عديدة، سواء نأى المتفاعلون عن بعضهم أو اقتربوا. إضافة إلى آليات التخلص من القيود الخارجية وانزياح قواعد الثقة، مما يجعلها تقدم أساسًا للتحرر من تبعية القواعد والممارسات المعدة سلفًا، فالمعرفة في المجتمع المعاصر مؤقتة ومتقلبة، وتُراجَع وتُقيّم باستمرار[٢٧] بالنظر إلى المنجزات التقنية الهائلة المتحققة كل يوم.

فالتقنيات الحديثة في المصانع والاتصالات؛ ولّدت مجتمعات مختلفة، اتخذت أشكالاً جديدة في علاقاتها الاجتماعية، وطريقة تفكيرها، فشاعت قيم العقلانية والتجريبية الوضعية والجماعية[٢٨].

لقد كان لإدخال التصنيع وانتشار المصانع في أوروبا سببًا في تغيير كبير للمجتمع والثقافة وتكوين الناس النفسي، فزاد من البؤس والإذلال، وجرت مكننة النشاط الثقافي وامتهانه[٢٩]. فقد أوجدت آلاف المصانع صور جديدة من الاستغلال والسيطرة على العمال، واستحداث أفكار ومفاهيم وفلسفات جديدة، تعيد قراءة الإنسان في علاقته بالآلة، وبأرباب العمل. وهذا ما استتبع المزيد من القوانين المنظمة لحقوق العمال، كذلك قوانين في استخدامات التقنيات عامة في المجتمع.

ولنا أن نتصور أن هناك آلاف المهن والتخصصات والاهتمامات التي نتجت عن التقدم المذهل في الصناعة والاتصال والاختراعات المتعددة ذات الصلة بصناعة المعرفة والمعلومات، وهي بدورها أنتجت طرقًا متعددة للتفكير والبحث وتغيرات في النفسية الخاصة بالأفراد، وأوجدت علاقات اجتماعية على مستوى الجماعات والمجتمعات.

---

٢٧) التقانة.. مقاربة ثقافية واجتماعية، ص٢٣٢، ٢٣٣.

٢٨) الأطر الاجتماعية للمعرفة، جورج غورفيتش، ترجمة: د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١م، ص١٠٤.

٢٩) قاموس التنمية.. دليل إلى المعرفة باعتبارها قوة، تحرير: فولفجانج ساكس، ترجمة: أحمد محمود، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٥٩٤.

وظهرت ما يسمى "المعضلة التكنولوجية"، حيث أصبح العالم الحديث معتمدًا اعتمادًا تامًا على التكنولوجيا في نواح كثيرة، وقد أضحت الوسيلة لتوليد الثروة والحفاظ عليها، وفي الوقت الذي تحمل في التكنولوجيا خطرًا مدمرًا نتيجة الإفراط فيها، خصوصًا في مجال تكنولوجيا التسلح والتلوث البيئي والاستخدام الخطأ للأجهزة أخلاقيًا وفكريًا وثقافيًا في غزو الشعوب، وظهور فكرة الأخ الأكبر الذي يستأثر بكل المزايا التكنولوجية ليسحق المظاهر الفردية إلى الأبد، وأنكر البعض – تشاؤمًا – وجود أي نفوذ فردي بشري أمام سطوة الأجهزة التكنولوجية العملاقة المتحكمة في كل شيء في حياتنا[٣٠]، ليصبح الفرد في النهاية مسيرًا خلف الآلة والشركات والدول المتحكمة فيها.

وعلى الجانب الآخر، فإن التقنيات الجديدة فرضت مؤثراتها وقوانينها على المجتمع، وزادت التهديدات للثقافة الوطنية، وبالنظر إلى المجتمعات المتأخرة، فإن استيرادها للتقنيات جلب لها الإمبريالية الثقافية المتسللة، وهددت الثقافات المحلية، وشككت في تعريف الذات والاستقلال الثقافيين. صحيح أن التقنيات يمكن توظيفها بحرية، إلا أنها تأتي عادة بشبكة بنية تحتية من الظروف التقنية والاجتماعية والنفسية التي لا تعمل بدونها الآلات والأجهزة [٣١].

فوسائل التضليل عديدة ومتنوعة، لكن الثابت فيها، أن السيطرة على أجهزة المعلومات والصور على كل المستويات؛ تمثل وسيلة أساسية، من خلال إعمال قاعدة بسيطة من قواعد اقتصاد السوق، فهي متاحة لمن امتلك رأس المال، فهناك من يجعل وسائله ذات رسالة مباشرة، وهناك من يتوخى بأسطورة الحياة، حيث يخلق واقعًا زائفًا مما يسمى بالموضوعية [٣٢]، وتحت أسطورة تعدد المنابر الإعلامية والمصادر والوسائل، التي تتيح حرية الاختيار والتنوع [٣٣]،

---

٣٠) الآلة قوة وسلطة، الصفحات: ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٦١.

٣١) قاموس التنمية.. دليل إلى المعرفة باعتبارها قوة، ص٥٩٣.

٣٢) المتلاعبون بالعقول، ص٢٠، ٢١.

٣٣) السابق، ص٣١.

ولكنها في الحقيقة تروج لتقنيتين تشكلان الوعي؛ الأولى: التجزيئية التي تحصر الاهتمام داخل بؤر بعينها، تغرق فيها المتلقي، وتعتمد آليات التكرار لمزيد من الترسيخ للمراد، والثانية: فورية المتابعة الإعلامية للخبر والحادثة، فتقدمها بشكل جديد ومبهر ومذهل، تجذب المتلقي، وتغرقه في جديدها الذي سيصبح قديمًا في اليوم التالي [٣٤]، مما يعزز اللهاث وينشر التسطح الفكري، ويعزز فكرة "الفقاعة المائية" التي تلمع دائمًا تحت الضوء، ولكنها فارغة المحتوى لمن أمعن النظر، وإن مد إصبعه إليها ستتلاشى أمام عينيه.

كما نشأ ما يسمى ثقافة الادعاء والتأكيد (معًا)، على حساب ثقافة التحقق والإثبات، بالاعتماد على مصادر مجهولة أو محدودة، وتفاهات متضمنة [٣٥] لا شك أن الادعاء والكذب والتدليس قيم قديمة قدم الإنسان على الأرض، وتم استخدامها في الكتب والمجلات منذ اختراع الكتابة، ولكن توسعت كثيرًا على صفحات ومواقع الشبكة العنكبوتية، مما يصعب مهمة التدقيق، لأن من يصنع التدليس يكون ماهرًا، ويستخدم الأضواء والإبهار بمراجع بعضها موثوق وكثير منها مكذوب، مما يفرض الكثير على المتلقي والمبدع معًا، فهما يريدان المتابعة والاستخدام الإيجابي، ولكن تصادفهما الكثير من القيم السلبية، والخطط التآمرية.

فشرط الإعداد النفسي والاجتماعي والتغيير الثقافي مهم في المجتمعات كافة، خاصة المجتمعات المستوردة لتقنيات الاتصال وتعرضها لتأثيرات ثقافات البلدان المصدرة، فهي تواجه ثقافة غريبة وغربية في المقام الأول. فالصورة الكاملة هي صورة نقل التقنية بوصفها غزوًا هيكليًا وثقافيًا وهو أكثر ضررًا من الاستعمار القديم والجديد، لأنه لا يصاحبه وجود غربي مادي [٣٦].

---

٣٤) السابق، ص٣٨، ٤٢.

٣٥) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٣٩٧.

٣٦) قاموس التنمية..، ص٥٩٤.

والاستراتيجية الضرورة الصائبة في التعامل الإيجابي الجماعي والدولي واضحة وضوحًا جليًا، لا مراء فيه، فلابد من التعاون البنّاء بين الشعوب والدول، فالعلماء المهتمون والسياسيون والمثقفون يطالبون بضرورة تشابك السياسات الوطنية عبر كل الحدود الدولية [٣٧]، لمنع الاستغلال والهيمنة الاقتصادية والفكرية والثقافية، فلا يمكن الفصل بين ظاهرة العولمة Globalization وبين الشبكة العنكبوتية الضخمة، فيمكن أن نقرر أن هذه الشبكة تمددت كظاهرة معبرة عن العولمة بكافة أوجهها، فهي الصورة التقنية للعولمة، وفي نفس الوقت أصبحت أداة العولمة في التوغل في السياسات والاقتصادات والثقافات والإبداعات.

ويقرر "بيل جيتس" أنه لابد من الأخذ في الحسبان أن الحاسوب مجرد جهاز وآلة شأنه شأن الجرار الزراعي وماكينة الخياطة، وكلما ازدادت خبرة الناس في التعامل مع الكمبيوترات الشخصية تعمق فهمهم لما يمكن أن يفعلوه وما لا يستطيعون فعله، فلا مجال للمخاوف المتعددة، مثل سيادة الذكاء الاصطناعي، وتفوقه على الذكاء الإنساني، فلا تزال أبسط مهام التعلم تفوق أجهزة الكمبيوتر الذكية، لأنها مبرمجة على أشياء وخطوات بعينها [٣٨]، يستطيع العقل أن يتفوق عليها، فلا معنى للإفراط في الأحلام التي ستجعل الآلة تحل محل الإنسان، سيظل الإنسان قادرًا على المزيد من الإبداع والاختراع بما يفوق الكمبيوتر مهما تعملق. وإذا كانت هناك تأثيرات ثقافية واجتماعية فهذه واردة ومصاحبة ومعتادة ومتوقعة، المهم أن نحسن استغلال الأجهزة وتوجيهها، وقد قيل هذا الكلام من قبل مع كل اختراع له أبعاد ثقافية وفكرية، ونسوا أن الأمر في النهاية مجرد اختراع، سيتجاوزه العقل الإنساني، ويطوره، وقد يأتي بالجديد الذي يقضي عليه.

---

٣٧) فخ العولمة، ص٣٧٥.

٣٨) المعلوماتية بعد الإنترنت، ص٤٠٤، ٤٠٥.

على قدر المخاوف التي تثار هنا وهناك، تأتي نظرة "بيل جيتس" شديدة التفاؤل على المستوى الأبعد، فهو يرى أن الشبكة العنكبوتية إن أحسن استخدامها ستجعل العالم أكثر ثراء، والحياة أكثر اتسامًا بالاتزان والاستقرار، مع اعترافه أن الدول المتقدمة ستحافظ على الفجوة الاقتصادية والمعرفية مع الدول النامية، ولكنه يؤكد أن إرادة الأفراد والشعوب ستقلل الفجوة، وستظهر ملايين من فرص العمل غير التقليدية (في مجالات الصناعة والزراعة)، أي ستكون في مجال صناعة المعلومات، بل ستنتقل شعوب بأكملها إلى عصر المعلومات [٣٩]، دون الحاجة إلى المرور بعصر الصناعة بعد الزراعة.

ربما يكون التفاؤل مفرطًا عند مؤسس شركة ميكروسوفت التي صارت أكبر وأنجح شركات البرمجيات والحاسوب على مستوى العالم، ولكن تفاؤله مؤسس على رؤية أساسها أن الإنسان قادر على أن يستفيد مما اخترعه، فهي في النهاية مجرد آلات، ولكن الأمر يحتاج إلى زمن ومهارات وإرادات، وأيضًا تخطيط ذكي فاعل من قبل الفرد إذا أراد أن يكون مبدعًا على المستوى الفردي، وتخطيط من المؤسسات والحكومات والشعوب إذا أرادت أن تبدع على المستوى الجمعي.

• • • •

إذن، يمكن أن نقرر أن الحاسوب والفضاء التقني علامتين على ثورة علمية وإبداعية كبريين، جعلت الإنسان متحديًا الحدود، متجاوزًا المسافات، محاورًا العقول، وبناء عليه، تغيرت الفلسفة تبعًا لذلك، وأعادت تقييم العقل الحداثي الذي ساد قرونًا، وبدأت مراجعات ما بعد الحداثة، التي لا شك ستؤسس لفلسفات جديدة تقرأ العقل الإنساني في خضم العولمة، وتعيد تقييم الذات البشرية وسط طوفان الثقافات الذي بات يتزاحم في الفضاء التقني، وهذا ما سنناقشه في الفصل الثاني.

---

٣٩) السابق، ص٤١٤، ٤١٥.

الفصل الثاني:الأبعاد الفكرية والفلسفية

ثورية علمية وفكرية:

الفضاء التقني/ الإلكتروني أداة نعم، وهو عالم جديد أيضًا، وسيلة اتصال وتواصل وتفاعل نعم، وله أيضًا آثاره الفكرية والثقافية والاجتماعية، فلا يمكن عزل العقل الإنساني عنها، فيتخيل أي مفكر أو فيلسوف أنه يمكن أن يفكر بدونها أو دون غيرها من مخترعات وأدوات الإنسان، فالإنسان يفكر من خلال أدواته، وحياته، ولغته، وعصره، وقومه، وإلا كان تفكيرًا هلاميًا، لا يمكن ترجمته إلى واقع، أو حتى قراءته في الواقع، فأي تفكير يُقرأ في تعبيرات وتجليات وبواسطة كتب وأجهزة ووسائل للتواصل، وإلا ظل في عقل صاحبه، يتردد في كلماته الشفهية، منعزلاً عن مُستقبليه، وقرّائه.

الفضاء التقني/ الإلكتروني معبر عن ثورة جديدة في العلم والتواصل والمعرفة، ثورة ضمن ثورات علمية تتابعت على البشرية، وفي كلٍ منها ساد نموذج من النظريات والفرضيات والتجارب، التي تُرجِمت إلى علوم، سادت العصر، وأثّرت في بيئة الناس ونظم حياتهم وأفكارهم.

الفضاء التقني/ الإلكتروني ثورة علمية بالفعل، حيث تنطبق عليه شروط الثورة العلمية، فهي سلسلة الأحداث التطورية غير التراكمية، الناتجة عن رغبة في استكشاف المزيد في الطبيعة، وتحقيق حاجات جديدة للإنسان، قصرت عن تحقيقها الوسائل والأجهزة والإمكانات المتاحة، وبالتالي يتطلع العلماء والمخترعون إلى ابتكار الجديد ليحققوا طموحات الإنسان ورغباته [٤٠]. وسيعمل فريق من العلماء المتخصصين على بذل أقصى الجهد في سبيل إطراد زيادة المعطيات، بالسعي من أجل حل المشكلات القديمة الملموسة، من خلال منظومة علمية جديدة، عبرت عنها الثورة، ومن أجل تعميق الثورة وتعميمها، في المجتمعات العلمية أولاً، ثم بين البشر ثانيًا[٤١].

وهذا حادث في عالمنا، فقد جاء الفضاء التقني متوجًا لعقود من الجهود العلمية والاختراعات، ورغبة الناس في التواصل السريع والفاعل، وإذابة الحدود السياسية، وتخطي الجغرافيا، والتباعد المكاني والزماني، فما بين رغبة بشرية في التقارب، وما بين اختراعات علمية في تكنولوجيا الاتصالات، تم التوصل إلى الفضاء التقني، ومن ثم تفجرت ثورة جديدة في مجال العلوم والاتصال.

---

٤٠) بنية الثورات العلمية، توماس كون، ترجمة: شوقي جلال، السلسلة العلمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص١٤٣. تحدث المؤلف عن فكرة النماذج الإرشادية التي يتبدل فيها نموذج إرشادي قديم بآخر جديد، كليًا أو جزئيًا، حيث يرى أن النموذج الإرشادي عبارة عن نظريات وتوجهات ومناهج وأجهزة واختراعات تسد حاجات الإنسان لفترة، فإذا كفت عن أداء دورها، بصورة كافية، في مجال اكتشاف جانب من الطبيعة والتعبير عن حاجات مستجدة للإنسان، فيتم السعي إلى اكتشاف نموذج آخر، كلي أو جزئي، عبر سلسلة أحداث تطورية واكتشافات في المجال العلمي.

٤١) السابق، ص٢٣٦ -٢٣٧.

وتتمثل الثورة التي ترجمت "الأحلام التكنولوجية" في جهاز الحاسوب الذي أصبح أساسيًا وليس متممًا لحياتنا اليومية، بدءًا من ماكينات تسجيل المدفوعات النقدية، حتى آلات الحساب الرقمية، ومشغلات الأقراص المدمجة، وألعاب الفيديو وآلات النسخ والفاكس والهواتف الذكية المتنقلة، وحتى الساعات التي بأيدينا ما هي إلى كمبيوترات مقنعة، ومن الصعب الآن التفكير في أي جهاز إلكتروني لا يكمن بداخله كمبيوتر (٤٢)، وكلما تجانست المعلومات والوسائط الإعلامية، أصبحت أجهزة الكمبيوتر جزءًا من كل جهاز من أجهزة الإعلام، بل باتت أجهزة التلفاز والهاتف والفيديو تضطلع بأدوار جديدة، وباتت الرقائق الإلكترونية رخيصة الثمن، وهناك وفرة من القدرة والمرونة الكمبيوترية تتيح لنا إعادة اختراع أجهزتنا الإعلامية، فبات في إمكاننا تصنيع تليفزيون وراديو لديه من المباشرة والتفاعلية ما للكمبيوتر الشخصي، كي نشاهد ونسمع ما نريده حسب رغبتنا، ونحطم قيود جداول توقيتات الشبكة الإذاعية والتليفزيونية، وبدلاً من سلبية تلقيها، ندخل الآن في طور من التفاعل مع الوسائط الجديدة (٤٣).

فالحاجة تظهر في شعور عام التوتر؛ يطمح إلى تحقيق رغبة عارمة لدى كثيرين، في تحقيق رغبات الإنسان، والاستغلال الكامل للحظات الحياة والقضاء على عقبات المكان والزمان، وهذا ما تم عبر تقنيات الحاسوب والإنترنت، وكما يشير العالم "كاستلز" بأن ثورة الاتصالات الحالية التي أوجدت عالمًا افتراضيًا أو موازيًا جديدًا، تعبر عن حاجة لتحقيق تواجد قوي لكل من الشبكة والذات The Net and self، فالشركات الكبرى والتشكيلات التنظيمية الجديدة المتنافسة بقوة، تطمح إلى الاستغلال الواسع المدى للميديا الاتصالية المتشابكة ونماذج التشبيك Network والتي تميز أكبر القطاعات الاقتصادية المتقدمة، وفي نفس الوقت فإن الذات Self والتي تعبر عن ذوات الأفراد الطامحين إلى تأكيد شخصياتهم وهوياتهم، وسط ظروف تجنح بهم إلى التنميط والقولبة في شكل شبكات ديناميكية (٤٤).

---

٤٢) ثورة الإنفوميديا: الوسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتنا؟، فرانك كيلش، ترجمة: حسام زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠٠٠م، ص٩.

٤٣) السابق، ص١٠، ١١.

٤٤) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، السيد ياسين، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص٢١.

إن الصراع بين الذات والمؤسسات، الأولى تريد التواصل الفردي، والاستمساك بالهوية، في عالم تتصارع فيه الهويات، وتنتصر الميديا والإعلام لثقافات بعينها، وفي نفس الوقت، تطمح المؤسسات والتنظيمات الجماعية الضخمة في ميدان جديد وسريع للتنافس والتنسيق فيما بينها، من أجل تحقيق مصالح اقتصادية وسياسية وثقافية؛ كل هذا ساهم في تطوير وظهور الفضاء التقني، كي يكون مسرحًا للصراع والاستقطاب وإثبات الذات.

عندما نتأمل ظاهرة الفضاء التقني/ الإلكتروني، نجد أن فيه الكثير من أوجه القراءة، التي تحتاج إلى التعمق في هذا العالم المترامي غير المحدود، فيصبح العقل أمامه في حالة من العجز عن الفهم إذا كان صاحبه بلا مهارات حاسوبية أو شبكية، أو فهم ولكنه استوعب جزئيًا ما أمامه فانبهر وتخيل أن هذا أقصى ما وصل إليه الإنسان، أو بالأدق "نهاية التاريخ" في الاتصال والتواصل البشري، فغرق في الأداة وأغرقته الأداة وعالمها، وهناك من استوعب الأداة تجربة ورؤية ومهارات، أي عرفها عن قرب ومعايشة، ومن ثم ابتعد قليلاً ليتأمل هذا العالم الفريد بكل افتراضيته ورمزيته وفتنته، طارحًا التساؤلات، ساعيًا إلى إجابات توضح الأبعاد والآثار والجوانب الفكرية والنفسية والعصبية والاجتماعية والثقافية وغيرها التي تكتنف أبعاد رحابة الفضاء التقني.

لكي نقرأ الفضاء التقني/ الإلكتروني فلسفيًا، علينا أن ندرس أولاً كينونته من المنظور الفكري والاجتماعي، ومن ثم نتعمق الأبعاد الفلسفية، وندرك أن هذا الفضاء الفياض، إنما هو معبر عن التحول الأساسي الذي نعيشه في عالمنا المعاصر، تحول من المجتمع الصناعي إلى المجتمع المعلوماتي العالمي، نتيجة تغيرات كبرى في بنية العلم والتكنولوجيا والاتصالات والتراكم الرأسمالي [٤٥]، فالمجتمع الجديد ملمحه الأبرز إنتاج المعلومات وتداولها من خلال آلية غير مسبوقة هي الحاسب الآلي؛ الذي أدّت أجياله المتعاقبة إلى إحداث ثورة فكرية كبرى، في مجال إنتاج وتوزيع واستهلاك المعارف، فإذا أضفنا إلى ذلك القفزة الكبرى في تكنولوجيا الاتصال، في مجال الأقمار الصناعية واستخداماتها الواسعة، لأدركنا أن تشكّل عالم جديد غير مسبوق [٤٦]

---

٤٥) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، ص٢٠.

٤٦) السابق، ص٣٠.

فهذه التقنيات تؤسس لثورة علمية كبرى، لا تلغي ما سبقها من ثورات، ساهمت في ازدهار المجتمعات الإنسانية، ونقلها من مجتمعات رعوية إلى زراعية ثم صناعية، بل هي متواجدة ومتطورة، فلا يستطيع البشر الاستغناء عن الرعي والزراعة والصناعات التقليدية، فعندما ظهرت الصناعة الحديثة لم تقضِ على الزراعة، بل ساهمت ماكيناتها المخترعة في تطوير الزراعة، وقامت مصانعها على ما تنتجه الأرض من نبات، وما تخرجه الحيوانات من خيرات، وهكذا يتقدم الإنسان، بناء على ما ابتكره، لا يلغي جديدُه قديمه، بل يطوره ويضيف عليه، ويعده جزءًا من تراكم حضارته.

فضاء افتراضي ورمزي:

إن التساؤل المحوري يدور حول كينونة الفضاء التقني/ الإلكتروني، فإذا كان قد أوجد بيئة تكنولوجية موازية لعالم الإنسان، إلا أنها ستظل بيئة افتراضية، وعالمًا يصنع رموزه وكائناته المعبرة، لذا، هناك من أطلق عليه "الواقع الافتراضي" مستوحيًا فكرة "جورج أورويل" في روايته الشهيرة "١٩٨٤م" التي كُتِبت منذ عقود سابقة على هذا العام، وتخيلت وجود لغة جديدة في العالم، واتصالات عديدة، وهو ما تحقق بعد ذلك (٤٧). والكثيرون أطلقوا عليه "الفضاء الرمزي" وهو مصطلح أساسي في وادي السيليكون، استخدم من قبل أحد كتاب الخيال العلمي وهو "ويليام جبسون" والذي استخدم أيضًا مصطلح الواقع الافتراضي، في حين رأى آخرون أن ثقافة الوسائط تعتمد على اللغة والتعبيرات الرمزية، لأنها تمثل تطويرًا تاليًا لأنظمة إلكترونية سابقة مثل التلفاز والفيديو والإذاعة، وهي تتداخل لتشكل عالمًا بديلاً ومطلقًا يدمج المشاهد/ المستخدم بشكل متفرد في دولة غير مركزية مكانيًا، ويضعف فيها تأثير الزمان ومتحررة إلى حد بعيد من المادة (٤٨).

ويعرّف وليام جبسون عالم الواقع الافتراضي Cyberspace بأنه: "الهلوسة التوافقية الناشئة في إطار منظومة مكثفة من شبكات الحاسوب، حيث يرتبط الجهاز العصبي ارتباطًا مباشرًا بالشبكة، بحيث يعمق الصلات الحميمة بين العقل والشبكة الإلكترونية"(٤٩). وهذا يعطي بُعدًا آخر، يتصل بالجانب النفسي والعصبي بين العقل والحاسوب، فقد بات العقل يفكر وفق ما توفره الآلة المستخدمة من إمكانيات برمجية عالية المستوى.

---

٤٧) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٤١٠.

٤٨) السابق، ص٤٠٦، ٤٠٧.

٤٩) النقد الثقافي المقارن، د. عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٥م، ص٣٠٦. يشار إلى أن ويليام جيبسون قد استخدم تقنيات الحاسوب مبكرًا في المنجز الروائي، فصدرت رواية رقمية بعنوان "الرواية الجديدة" عام ١٩٩٤م، ومن قبله مارغ بيرسي عام ١٩٩٢م، في روايته "الجسد الزجاجي". ص٣٢٤

وكما يشير "بيل جيتس" إلى أن أفضل أوصاف للواقع الافتراضي تستمد مما يسمى "الخيال العلمي السيبرناطيقي المبتذل" مستحضرًا كتابات ويليام جيبسون، فبدلاً من ارتداء طقم الجسم، نجد بعض شخصياته الروائية الخيالية تحصل على الحالة اللمسية من خلال توصيل كيبل كمبيوتر مباشرة بأجهزتهم العصبية المركزية، وسوف يحتاج العلماء إلى فترة من الزمن لكي يكتشفوا طريقة إنجاز ذلك (٥٠).

فتوصيف جيتس للعالَم الافتراضي ينحو إلى جانب خيالي، وربما هذا عائد لقدم تأليف كتابه ونشره نسبيًا عن يومنا، فلاشك أنه سيراجع جل معلومات كتابه أمام سيل التطور الهائل اليومي في أجهزة الحاسوب بكافة أشكاله، واستخداماته التي وصلت لكل ما في حياتنا، فجنح جيتس إلى الخيال، وكان محقًا، فاختراع الكمبيوتر أحدث ثورة في البرمجيات والاتصالات والمعلومات وأوجد عالمًا افتراضيًا؛ الكل يتخيل من خلاله ويحلم ويستطيع إن لم يحقق حلمه واقعيًا أن يحققه افتراضيًا.

وكما يشير بقوله: "إن الخيال سيصبح عنصرًا أساسيًا بالنسبة إلى التطبيقات الجديدة، فليس بكاف على الإطلاق مجرد إعادة إنتاج العالم الواقعي..، وأتوقع أن يستمر التجريب من عقد إلى عقد إلى ما لا نهاية" (٥١).

فالخيال مفتاح أساسي في عالم الإنترنت، وهو متاح للجميع، الصغير والكبير، النخبوي والعاميّ، الكل يتنافس فيه، على قدر طاقته، وعلى قدر خياله ومعلوماته، فقد بات التنافس محمومًا متاحًا، لا يحتاج إلى معامل ولا معدات ضخمة، يكفيه جهاز حاسوب وشبكة معلومات.

---

٥٠) المعلوماتية بعد الإنترنت، ص٢١٧.

٥١) السابق، ص٢١٨.

إن الفضاء الرمزي - على خلاف التلفزيون والسينما - مثل القراءة لا يخضع للرقابة والقيود المنطقية، فهو يشيد مدنًا وعوالم وبشرًا من الصورة والصوت، في حين تقدم الأفلام والمسلسلات التلفازية الواقع كثيرًا وقد تشطح إلى الخيال قليلاً، ونفس الأمر في عالم الإنترنت ومواقعه، ولكن حجم الخيال أضخم بكثير جدًا من الواقع، بل يكاد يكون الخداع سمة أساسية فيه، وقد ظهر ما يسمى "الكائن الرمزي Cybernaut" الذي ينتقل ويعاين هنا وهناك في فضائه الرمزي الجديد، ذلك العالم الذي يمكن للأطفال أن يتجولوا فيه، ويصعب بالتالي تعريف كلمة "مجتمع"، إذ ستتخذ معاني جديدة وأكثر خلافية، لأنه مجتمع افتراضي ينشأ بعيدًا عن الزمان والمكان (التقليديين) [٥٢].

لذا يتفق كثير من الخبراء الدارسين للفضاء الرمزي على أنه يقدم الخداع والواقع بشكل مباشر، مغاير لما كانت تقدمه تقنيات الفنون البصرية المتحركة في بدايات القرن العشرين، بل يعدون ما كانت تقدمه أقرب للسذاجة في خداعها بالقياس إلى العالم الرمزي [٥٣]، وفضائه، وأجهزة حاسوبه التي تصنع محتوى فضائه، مثل هي صانعة لكل مكونات العالم الواقعي المعيش.

ويمكن تمييز أمور مضافة في الفضاء الرمزي أو الافتراضي عن الواقع، تتمثل في الخيال والمتعة والحلم [٥٤] فيمكن للشخص أن يهرب من واقعه الحياتي إلى حلم في يقظته أو منامه، أما الآن، فيستطيع في أي وقت شاء، أن يهرب من واقعه إلى حاسوبه أو جهاز اتصاله، ليدخل في عالم رمزي فاتن عجيب، يختار ما يشاء من أحلام وتخيلات، فيستمتع بها، ويعيش فيها، ويمكن أن تكون كلها صناعة خيالية رمزية، لا بشر ولا حياة فيها، وإنما واقع جميل مصمم افتراضيًا.

---

٥٢) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٤١٢.

٥٣) السابق، ص٤١٠.

٥٤) السابق، ص٤١٣.

وفي المصطلحات الموصوفة لعالم الشابكة ما يوضح أجواءها وطبيعتها بشكل أو بآخر، فعندما نقول إنها "فضاء تقني"، لأنها منطلقة من أجهزة تكنولوجية، وما هو إلا تجل لها، وناتج متطور من نواتجها، فنعت لفظة "فضاء" بلفظة "تقني" تمييز لها عن فضاءات أخرى، فهناك فضاء مكاني، وفضاء الصحراء، وفضاء الدار، وأيضًا هناك التقنيات المادية المألوفة كما في التلفزيون والأجهزة المنزلية، وهي لا تصنع فضاءات خاصة بها، وإنما مجرد وسائل للمعرفة والفنون والتواصل والأخبار، أما الفضاء التقني الإنترنت يعتمد بالفعل على تقنية رقمية، ولكنه يأخذ الإنسان إلى عالم وفضاء جديد كل الجدة، يمكن أن يغرقه في ثناياه، الذي يخالف قطعًا التقنيات العادية، ويجعله متلقيًا ومرسلاً في آن، مبدعًا ومستقبلاً للإبداع في آن آخر، بل يمكن أن يصنع كائناته الخاصة به، ففيه الصوت والصورة والكتابة.

أما مصطلح "فضاء افتراضي" فهو يقدم رؤية مختلفة لعالم الشابكة، لأنه يجعله فضاء مختلفًا مغايرًا عن العالم الحياتي المعيش، إلا أن اللفظة تفسح المجال لفضاءات افتراضية أخرى، لأنها عامة غير مخصصة بمجال أو بتقنية ما، فيمكن أن يكون هناك فضاء افتراضي في الصوت أو الصورة أو الخيال.. إلخ، ويبدو أن هذا المصطلح كان في بدايات ظهور الشبكة العنكبوتية، وما أثارته من أفكار، فافترض مطلقو المصطلح أنهم بإزاء عالم جديد، يستطيع المستخدم والمصمم أن يبتكر بنفسه أو بمعونة الآخرين ما يود ابتكاره، ويتناسب مع رؤاه، لا تحده حدود ولا تمنعه عوائق، ويستطيع أن يبثه ليصل إلى الملايين خلال لحظات، إذن، ليكن عالمًا افتراضيًا قبل نعته بنعوت أخرى، أما الآن فقد تمايز، واتضحت معالمه وتحددت خصائصه.

أيضًا، فإن مصطلح "فضاء رمزي"، يلتقي في الوصف مع الفضاء الافتراضي، فالرمزية أكثر عمومية، تشمل الشابكة وغيرها، ويمكن أن يطلق على عالم الشبكة العنكبوتية وغيره من العوالم في المجالات المختلفة، فكل مجال أو عالم يصنع رموزه، وكائناته، وتعبيراته. وكما تقدمت الإشارة، فإن كِلا المصطلحين: الرمزي والافتراضي، جاءا من ميدان الأدب، فالافتراضي من رواية جورج أوريل والرمزي من الخيال العلمي لويليام جبسون، فهي نعوت فردية، تم استحضارها من عالم الأدب، لتوصيف العالم الجديد المتخلق عند ظهوره. وبالتالي يظل مصطلح "الفضاء التقني" هو الأقرب للدلالة المقصودة والتعبير عن عالم الشابكة بكل تعقيداته وامتداداته، وهو الأقرب للتداول والشيوع الآن.

القراءة الفلسفية ورؤية ما بعد الحداثة:

عبّر عالم الاجتماع الأمريكي "دانيل بِل" عن ثورة الاتصالات وتفجر المعلومات والشبكة العنبكوتية والمجتمع الشبكي Network Society وما يحيط به من تطورات بما يسمى "المجتمع ما بعد الصناعي" والذي تبين أنه هو مجتمع المعلومات العالمي، الذي أصبحنا نعيش فيه كأحد تجليات العولمة وتمددها [٥٥].

وفي هذا يلتقي مع ما ظهر من مصطلحات مصاحبة وفي نفس التوجه والتي بدأت بلفظ "ما بعد"، مثل ما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد البنيوية، ما بعد الدولة.. إلخ، وهي تشير إلى نوع من المراجعة للمصطلحات المذكورة، وإعادة قراءتها في ضوء تطورات الواقع، وتجربة الإنسان المعاصر، ولا شك أن كل ال "ما بعد" يتقارب ويتحاور، بل يكاد يناقش أسئلة وفرضيات وإشكاليات، تتماس في جوهرها مع التطورات المتلاحقة للحياة المعاصرة، والأهم آثارها على الإنسان السلبية والإيجابية. فالقضية ليست أن يكون هناك تطور، ولا الصخب والترحيب بكل جديد، وإنما مدى استفادة البشرية منه، وهل ساهم في رخاء الناس وأمنهم وسلامهم، أم كان وبالاً عليهم في حياتهم.

فمناقشة التقنية فلسفيًا، تعني آثار هذه التقنية على عقله ونفسه وحياته الاجتماعية، فمثلاً من المفاهيم المترابطة بالتقنية، مفهوم المعرفة التقنية فهي ليست مجرد معرفة الوسائل المستخدمة في الحياة، ولا المعرفة بالعلوم المطبقة كما تشير الفلسفة الوضعية، وإنما هي معرفة قائمة بذاتها، لا تقبل الخفض إلى مرتبة أدنى، مسكونة برغبة السيطرة على العالم، واستعماله وتشغيله وتوجيهه، إنها جزء منشئ للفعل، وهي صريحة على قدر ما ترتبط بالمراس والمهارة، وميدانها أوسع بكثير من ميدان استعمال المادة، فهي - بعبارة أخرى – معرفة كل الاستعمالات الفعّالة، المصنعة والعادية، دقيقة في استعمالاتها، قابلة للتناقل[٥٦].

---

٥٥) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، السيد ياسين، ص٢٠.

٥٦) الأطر الاجتماعية للمعرفة، ص٣٦، ٣٧.

بناء على ذلك، فقد تخلى الإنسان عن ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة، ولا معنى لأن يجعل ذاته مركزًا للعالم، خاصة المبدعون والعلماء والفلاسفة، وكل من ادّعى البحث عن الحقيقة، فالثابت أن الحقيقة هي نسبية، وهي غير موضوعية جذريًا[٥٧]، وأن ادعاء الموضوعية في الحكم يسير جنبًا إلى جنب مع مفهوم القابلية للخطأ، واعتقاداتنا يمكن أن تكون زائفة، وشكل ضعيف من الموضوعية ينص على أن ما نعتقد فيه الآن ربما يكون زائفًا، وأنه لابد التمييز بين الحقيقة والرأي، فالحقيقة مبنية على وقائع ومعلومات وتحليلات، والرأي يمكن أن يستند إلى ما سبق أو لا يستند، وفي كل الأحوال من الصعب أحيانًا التمييز بين ادعاء الحقيقة المستند على معلومات وبين الرأي المستند على نفس المعلومات، فالأمر نسبي، والنسبية هي وجهة النظر تتضمن أن الحقيقة هي مجرد أن نعتقد أنه الشيء الحقيقي، وهي تدحض نفسها بنفسها، فكل إنسان سيرى أنه يمتلك الحقيقة من وجهة نظره[٥٨].

بهذا تسقط النظرة التي يتبناها البعض من المبدعين والفلاسفة التي تدعي أنها ترى العالم بشكل أوثق وأدق، وتُعَدُّ نظرتها مجرد اجتهاد منها. ولكن ما يميز رؤية الشاعر للعالم أنه رؤية تجمع ما بين العقل والإحساس والجمال، هو يريد أن يهضم العالم في عقله، وينغمس فيه بمشاعره، ويقرأه برؤيته، ويعبر عنه بموقف جمالي، فتظل تجربته مرهونة بحواسه وإدراكه وقلبه، يمكن أن يعبر عن آخرين من البشر، ولكنه لن يعبر عن كل البشر، يمكن أن يصوغ رؤى تعجب الكثيرين، ولكنه حتمًا ستجد من يختلف معها.

على جانب آخر، فإن وعيًا جديدًا يتشكل، يمكن أن نطلق عليه "الوعي الكوني"، والذي سيتجاوز – ولا يلغي – الوعي الوطني وتفريعاته، والوعي الاجتماعي، والوعي الطبقي، والوعي القومي، كي يعبّر عن قيم إنسانية عامة، تشتد في الوقت الراهن معركة حول صياغتها واتجاهاتها ويتأسس الوعي الكوني على مجتمع المعلومات الكوني، وفيه تكون المعلومات غير قابلة للاستهلاك والتحول والتفتت،

٥٧) **ما المعرفة؟ دنكان بريتشارد، ص١١٩.**

٥٨) **السابق، ص١٢١، ١٢٢**

لأنها تراكمية الطابع، وستستخدم أكثر الوسائل فعالية لتجميعها وتوزيعها، على أساس المشاركة في عملية التجميع، والاستخدام العام والمشترك لها بواسطة البشر، مما سيساعد على تنمية قدرة الإنسان على اتخاذ أكثر القرارات فعالية، وستظهر مهن جديدة تستند إلى تركيز ذهني عال، وتعميق الأعمال الذهنية من خلال إبداع المعرفة وحل المشكلات، وتنمية الفرص المتعددة لدى الإنسان، والتجديد في صياغة الأنساق الاجتماعية[٥٩].

فالوعي الفردي سيتجدد بالوعي الكوني المتشكل، والوعي الكوني سيدعم من خلال إبداعات الوعي الفردي، وستكون هناك أشكال كثيرة للتواصل الثقافي والفكري، وأيضًا مشاعر جديدة، وخيالات مبدعة في دوائر جديدة.

إذا كانت ثورة الاتصالات، وتخلّق مجتمع المعلومات الجديد، مجتمع ما بعد الصناعي، وظهور أنماط كثيرة من الوعي والخيال والتواصل بين البشر، فإن هذا تواكب مع صعود فلسفة ما بعد الحداثة Post Modernism، والتي جاءت أفكارها وقيمها تمثل مراجعات لفكر الحداثة الذي سبقها، وتواكب مع الثورات العلمية السابقة، ومنجزات المجتمع الصناعي، فيمكن القول: إن الفضاء التقني هو التجلي العلمي التطبيقي لرؤى ما بعد الحداثة بكل انفتاحها على الثقافات، وبكل ما حملته من قيم إيجابية وفكرية جديدة، ورفض المركزيات الثقافية، وإدانة الحقبة الكولونيالية فما بعد الحداثة، تمثل – فيما تمثل – قراءة جديدة مواكبة لثورة الاتصالات، وتقارب البشرية، وظهور فكر العولمة، وبزوغ نزعات وطنية وهويات ثقافية، طُمست في حقب سابقة، تحت طغيان المركزيات والأنساق الثقافية الكبرى، التي أرادت صبغ العالم بفكرها، وإعادة رسمه حسب مصالحها.

---

٥٩) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، ٣٠، ٣١.

لقد تواكبت فلسفة الحداثة مع حركة التقدم والتحديث الكبرى في العصر الحديث، التي ارتكزت على إعلاء العقل على النقل، بعد أن أصبح التقليد مقصورًا على إعادة إنتاج السابق، وهو ما يسمى الفكر المدرسي في العصر الأوروبي الوسيط، ومن ثم صار الإعلاء من شأن العقل على حساب النصوص الموروثة والتقاليد العتيقة. حيث بدأ مشروع الحداثة الغربي أساسًا من عصر التنوير الأوروبي، وبالطبع تراكمت أفكاره وفلسفاته المتتالية، على مبادئ عديدة، أبرزها إطلاق الفردية والعقلانية والإيمان بفكرة التقدم الإنساني المطرد، والحتمية في التاريخ والطبيعة أو ما يسمى بالاتجاه الميكانيكي للعالم، على أساس أن أحداث العالم مترابطة بعلل وأسباب، وأن الحركة هي الظاهرة العامة في الطبيعة ولها قوانينها الخاصة [٦٠].

إن حركة الحداثة ارتبطت بوسائل اتصال سادت خلال القرون الماضية، حيث واكبت الحداثة تطور أدوات الاتصال، بدءًا من "التفاعل وجهًا لوجه" بين العالم والفيلسوف والنخبة المحيطة به، وقد ظل هذا موجودًا بشكل كبير، بحكم صعوبة المواصلات، وتباعد القرى والمدن والأقطار، حتى ظهر ما يسمى التفاعل عبر التجربة المتواسطة، والذي تواكب مع الاختراعات المتلاحقة لأجهزة الاتصال والمراسلة، بدءًا من الرسالة البريدية المكتوبة، مرورًا بالبرق والهاتف الثابت والإذاعة والتلفاز، وباستخدام مواد عديدة في كل وسيلة (مثل الورق والأسلاك الكهربائية والموجات الكهرومغناطيسية..)، التي شكلت مرحلة من مراحل التواصل الإنساني، وأيضًا التقارب الفكري والاجتماعي والثقافي والشعوري بين الناس، وكان التواصل عبر وسائل الإعلام (الكتب والصحف والراديو والتلفاز..)، تواصلاً غير حواري، ذو طبيعة أحادية (مونولوجية) [٦١]، تعتمد على ما يبثه القائمون على هذه الوسائل من خطابات موجهة، وقد تسمح باستقبال الرأي الآخر، وردود فعل الناس في نطاق يتسع أو يضيق حسب مساحات الحرية المجتمعية وما تسمح به الحكومات، وبقي دور الفرد العادي في وضع المستقبل، غير المتفاعل غالبًا.

---

٦٠) الفلسفة المعاصرة في أوروبا، إ. م. بوشنسكي، ترجمة: د. عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢م، ص٢٢، ٢٣. ورأت أن الإنسان مستقلاً عن الإله، معلية من شأن الذات الفردية.

٦١) العولمة والثقافة، تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان، د. جون توملينسون، ترجمة: د. إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ٢٠٠٨م، ص٢١٣، ٢١٤. ويعد اصطلاح التجربة المتوسطية إلى العالم "جون تومسون".

في حين تغير دور الفرد العادي، فبات يتفاعل كما يشاء ويتواصل مع من يشاء، متخطيًا الحدود والقوانين، باستخدامه تقنيات الثورة المعلوماتية والاتصالية الحالية، والتي جعلت الإنسان المعاصر يتواصل مع العالم كله، متى وأين ذهب، عبر استخدامه الحاسوب والقنوات الفضائية، والأقمار الصناعية وشبكات الكيبل، والهاتف النقال، بجانب ترابط كل هذا عبر شبكة المعلومات الدولية، فتغير مفهوم الزمان والمكان، وتواكب هذا مع صعود فكر ما بعد الحداثة بكل تجلياته، وقراءاته للعالم: فلسفيًا، فكريًا، اجتماعيًا، ثقافيًا، إبداعيًا.

بناء على ذلك، بات من الممكن ظهور ما يسمى "الثقافة العالمية" التي بشّر بها المفكر الحداثي "أولف هانرز Hannerz"، مستندًا إلى أن الترابطية المعقدة التي بات عليها العالم عبر وسائل الاتصال التقليدية (السابقة)، وتزايد العلاقات الاجتماعية بين الناس وتدفق المعاني بالإضافة إلى الأشخاص والسلع بين أقاليم العالم، فظهر ما يسمى الدمج أو التشبيك Networking الذي أنتج أشكالاً للممارسات والخبرات الثقافية بين الشعوب، بما يمكن أن يسمى "ثقافة عالمية"، إلا أن هذه الثقافة – كما يرى "هانرز" لم تصل بعد، ومن المحتمل ظهورها في المستقبل القريب[٦٢]، وهي تتفق مع الوعي الكوني أو العولمي الذي مر ذكره.

لقد تشكل المزاج ما بعد الحداثي في عقد الستينيات عندما تصادف وقوع تغيرات في المجتمعات الغربية مع تغيرات في التعبير الفني والأدبي؛ تمثلت في ظهور ما بعد التصنيع، والهيمنة المتزايدة للتكنولوجيا والنزعة الاستهلاكية المتسعة وإعلانات الموضة وانتشار الديمقراطية وزيادة عدد المتعلمين بالثانوي والجامعة، وظهور أصوات الثقافات التابعة (المهمشة)، وانتشار التكنولوجيا ووسائل الاتصال وصناعة المعرفة، فضلاً عن التراجع في الاستعمار والمثالية في السياسة وظهور سياسات جديدة تتعلق بالهوية وتقوم على العرق والنوع والتكوين الجنسي [٦٣].

٦٢) السابق، ص٩٩، ١٠٠.

٦٣) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، ترجمة: شعبان مكاوي، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، تحرير: ك. نلووف، ك.نوريس، ج.أوزبورن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص٤١٨.

فخلال سنوات الستينيات من القرن العشرين، انتهت حقبة الاستعمار الغربي، الذي أراد فرض هيمنته العسكرية والسياسية والثقافية، وسقطت نماذج حداثية سياسية وفكرية في العالم، وساد الشك في ماهية الحداثة وطرائقها في إسعاد البشرية، واتسع حجم النقاش من النخبة والعامة، وازداد التواصل وتعمّق عبر التقنيات الجديدة التي قاربت بين المسافات والعقول.

لقد تكوّن فكر ما بعد الحداثة بجهود مجموعة من أبرز الباحثين الطليعيين في مجال النقد الأدبي والعمارة والفلسفة وعلم الاجتماع، واعتمدت على مراجعات فكرية لفكر الحداثة وفلسفاته وقيمه وأخلاقه، وارتكزت على نقد الحداثة التي عجزت عن قراءة العالم، وتحقيق السعادة للإنسان، ولم تفِ بوعودها لا على مستوى العقل ولا الإنسان، على الرغم من انتصارها علميًا وسيادة أفكارها قرونًا، لقد قدمت أنساقًا فكرية مغلقة، تجمدت مع الزمن، رغم أنها زعمت تقديمها لتفسيرات كلية، وفشلت في ذلك، وربما كانت الماركسية هي الحالة النموذجية المعبرة عن هذا النسق الكلي المنغلق وأيضًا الجامد، والذي سقط سقوطًا مروعًا قبل نهاية القرن العشرين بعقد من الزمان، كما أسقطت فكرة الحتمية في التطور سواء في العلوم الطبيعية أو التاريخ الإنساني، ورأت ما بعد الحداثة أن التاريخ مفتوح على احتمالات متعددة، وأن العالم غاية في التعقيد، ولا يوجد مفكر يدّعي امتلاك الحقيقة المطلقة، فقد ضاع زمن اليقين، ودخلنا في مرحلة الشك العميق، في النظريات الجاهزة، وأيضًا في البديهيات والمسلمات، ورأوا أهمية وضع العقل الحداثي موضع الشك، وأدانت بشدة أن توضع نتائج العلم في خدمة التطبيق التكنولوجي الذي أدى إلى عقل الأزمة، واعتمد على مبدأ التراكم في الربح للإنسان، على حساب حريات وكرامة وحقوق ملايين البشر (٦٤).

---

٦٤) موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، د. مجدي عبد الحافظ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر ٢٠١٢، ص١٣٨، ١٣٩، وانظر أيضًا: شبكة الحضارة المعرفية...، ص٤٨، ٤٩.

ومشكلة مصطلح ما بعد الحداثة أنه مصطلح تكويني بقدر كونه وصفيًا، فتعريفاته تميل إلى أن تكون محملة بالقيمة، لقد جاء هذا المصطلح ليحدد ويصنف عددًا متنوعًا من السرديات الصغرى، ويعبر عن الإحساس بالأزمة في الخطابات الفلسفية والسياسية للتنوير الأوروبي، والنظر إلى المفاهيم المجردة والكليات المستقرة على أنها مجرد أسماء لا أكثر، حيث كانت وصارت لا تتمتع بوجود حقيقي، ورفض ما يسمى "الغطرسة الفكرية" التي لوحظت لدى منظري الحداثة واستعلائهم على من يختلف معهم.(٦٥)، فقد لوحظ أن مفكري ما بعد الحداثة قد يصدرون أحكامًا تقييمية عامة، قد تقبل أو ترفض أعمالاً فنية، دون الاستناد إلى معايير واضحة، ذلك أن ما بعد الحداثة تمثل مراجعات ومناقشات ورفضًا لما آل إليه الفكر الحداثي، فيمكن أن نخرج من الرفض بأحكام عامة وقيمية، دون تأسيس لمفاهيم مستقرة أو على الأقل مفاهيم مجمع عليها. وبالطبع لسنا بصدد الوصول إلى تعريف ماهية ما بعد الحداثة، بقدر ما نريد تقديم قراءة للعقل الإنساني وما حققه المنجز الفلسفي إلى يومنا، الذي لا ينفك عن المنجز العلمي والمعرفي والتقني.

لذا، دعا مفكرو ما بعد الحداثة إلى رفض الأنساق الفكرية الكلاسيكية والسائدة مثل: الماركسية والنظرية الوضعية، ودعوا النظرة التجزيئية المتشظية إلى الواقع ضد سيادة هذه الأنساق، ورفضوا السلطة الواقفة خلفها لترويجها، وقالوا بسقوط قوة الدولة والحكومات التي تنشر أفكارًا بعينها، وإفساح المجال لتقديم كافة القراءات والرؤى وإعادة النظر في المفاهيم المستقرة التي أرستها الحداثة عبر تاريخها، ونادوا بالتكاثر والتعدد ضد الهيمنة لفكر وإرادة واحدة (٦٦).

---

٦٥) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه. ص٤١٦، ص٤١٧. يقول نيتشة: "إننا نحصل على المفهوم – ونحن نمارس الأعراف – عن طريق إهمالنا لما هو قائم وحقيقي، بينما الطبيعة متآلفة مع الأعراف والمفاهيم،.. ولكن هناك شيء يبقى بعيد المنال عصيًا على التحديد والتعريف" ص٤١٧.

٦٦) مقاربات في الحداثة وما بعدها، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، تعريب وتقريب: ياسر الطائري، محمد الشيخ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م، ص١٦، ١٧.

وهي تلتقي مع ثورة المعلومات والمعرفة الجديدة، في كونها تنطلق من أفكار المجتمع ما بعد الصناعي، حيث رفضوا ما استندت إليه الحداثة المواكبة لعصر الصناعة في اعتمادها على الصناعة والإنتاج الاقتصادي الوفير، في قياس تطور الإنسانية، بجانب الأخذ بالنظريات والأنماط الفكرية والاجتماعية التي دعت إلى تسيدها، أما بعد الحداثة، فقد استندت إلى التقدم المعرفي المعلوماتي الهائل الذي بدا في الوسائل العديدة: الشبكة العنكبوتية، القنوات الفضائية، الحواسيب، الهواتف النقالة.. إلخ، فلم تعد القيم الثقافية والاجتماعية هي السائدة، بل أضحى الإنسان رهينة لعشرات الرموز والعلامات التجارية التي تروجها الأسواق، وازدهار الخدمات وخبرات جديدة، أيضًا رفضوا تمامًا القراءة الأحادية للنصوص، وتمسكوا بدراسة النسيج النصي في قراءات متعددة، منكرين تسيد منطق واحد أو قناعات مسبقة، الاغترار بنموذج ثقافي أو فكري واحد[٦٧].

فالأمر المؤكد أن العولمة غيرت ظروف وشروط إنتاج الخطاب الفلسفي، فحياة الفلاسفة والمفكرين تسير على إيقاع المستجدات التقنية، وباتت القضايا الفلسفية التقليدية مهجورة، وأصبح الجميع يتناقش في قضايا الإنسان المعاصر، وما أحدثته الثورة المعلوماتية المتفجرة، وتقارب الشعوب والثقافات [٦٨]، وهو ما جعل ظاهرة المثاقفة بين الشعوب حقيقية، وباتت الثقافات المحلية في حالة ديمومة وتسارع وتصارع مستمر بفضل التطور المذهل والثورات المتلاحقة في الإعلام والمعلومات والتواصل، كما تشابهت أساليب الحياة والسلوك بين الشعوب، ولم تعد الحواجز السياسية والاستراتيجية قادرة اليوم على الصمود أمام الثورة المستجدة كل لحظة[٦٩].

---

٦٧) مقاربات في الحداثة وما بعدها، ص١٧.

٦٨) الفلسفة في عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات، د.عبد الرزاق الدوّاي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ٢٠١٢م، ص١٧٥.

٦٩) السابق، ص١٧٧.

كما يعبر "جان فرانسوا ليوتار" أحد أبرز منظري ما بعد الحداثة حيث يقول: "فرضية العمل لدينا هي أن وضع المعرفة يتغير بينما تدخل المجتمعات ما يعرف بالعصر ما بعد الصناعي والثقافات، أو ما يعرف بالعصر ما بعد الحداثي" وينظر ليوتار نظرة شاملة إلى تلك الحركة، حيث يجعلها مرتبطة بالعلوم اللغوية الفنولوجيا والنظريات اللغوية، ومشكلات الاتصال والسيبرنطيقا، ونظريات الجبر والمعلوماتية الحديثة، والكمبيوترات ولغاتها، ومشكلات الترجمة والبحث عن تساوق بين لغات الكمبيوتر، وعلوم الاتصال عن بعد، وعلم التناقض [٧٠].

وهكذا تتم قراءة المنجزات العلمية، وآثارها الاجتماعية، في ضوء الآثار الثقافية والفكرية التي لحقت بالمجتمعات المعاصرة، وفي ضوء الفلسفة المواكبة لتغيرات الإنسان المعاصر في حياته.

• • • •

٧٠) الوضع ما بعد الحداثي، جان فرانسوا ليوتار، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٧.

في ضوء ما تقدم، يمكن القول إن ما بعد الحداثة أرست مفاهيمًا وأسسًا، أبرزها:

- تحجيم الذات والعقل، فلم تعد الذات مقابلاً للموضوع، وإنما صارت جزءًا صغيرًا أمام عالم منفتح، فأدركت الذات كنهها المحدود، وسط طوفان المعلومات والثقافات والرؤى، ولم يعد العقل مركزًا، وإنما اكتشف أنه محدود مؤطر بحجم الإنسان، وبتأثيرات الأجهزة التقنية وتحكم وسائل الإعلام فيه.

- إعادة النظر في مفهوم التخصص الدقيق، وإغراق العقل فيه، مما يعميه عن حقائق كثيرة حوله، ويجعله أكثر انغلاقًا، وأيضًا رفض الثنائيات المختلفة بين النفس والجسد، والذات والموضوع، والأنا والآخر. وصار الهدف استعادة الإنسان من تحت ركام ما تعرض له بسبب العقل الحداثي، التي أدت إلى خراب في العالم تجلى في الحربين العالميتين والنزاعات العرقية والمذهبية والاستعمار ونهب ثروات الشعوب واختراع أدوات الحرب والدمار الشامل، وهذا سبب العقلانية التطبيقية التي طورت العلوم دون النظر إلى توابعها المدمرة على الشعوب [٧١]. فأرادت ما بعد الحداثة القضاء على العقل الحداثي بمعناه العام، العقل الذي اتسم بالأداتية وتغطرس على الذات الإنسانية، وأصبح شغله الشاغل هو المردودية والإنتاجية والنجاعة مما أوصل الحداثة إلى أزمتها، وتمسك بأنساق ثقافية كلية، تجاهلت وظلمت الكثير من الثقافات والأفكار الأخرى[٧٢].

---

٧١) موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، ص١٦١، ١٦٢.

٧٢) السابق، ص١٦٥.

– الاحتفاء بالمشتركات الإنسانية، ورفض الهيمنة الفكرية والمركزيات الثقافية، التي سادت خلال الحقبة الاستعمارية، واعتبرت الغرب مركزيًا في الحكم على العالم، وأن التصورات الغربية هي الأساس والنموذج. فلابد من تضافر الجهود بين العلماء والمفكرين المعاصرين من أجل إرساء دعائم عقلية تواصلية، انطلاقًا من فكرة النشاط التواصلي للبشر، واسترشادًا بمدونة أخلاقيات المناقشة، وطرح رؤى فلسفية للعلاقات الإنسانية في المجتمعات المعاصرة، وتحقيق تفاهم متبادل بين الأفراد والجماعات، وهذا ما أتاحته التجمعات الافتراضية على شبكة المعلومات، في المنتديات وشبكات التواصل الاجتماعي، مما أدى إلى نسج علاقات اجتماعية وفكرية وثقافية جديدة، ووجود قيم اجتماعية جديدة، مما سيؤدي إلى ثورة اجتماعية تجعل مجموعات من الناس يعيشون في أماكن مشتتة جغرافيا يتواصلون فيما بينهم، ويحدثون تأثيرات في السياسة والفكر(٧٣).

– إعادة تعريف الفلسفة، وربطها بمشكلات الإنسان الحقيقية ورفض الخطابات الكلية (الأنساق) للحداثة، التي لا تنظر إلى هموم الفئات المهمشة والمحرومة، وأن يسعى الفيلسوف إلى مناصرة حريات الإنسان، وحماية حقوقه الآدمية (٧٤)، ونهاية للعقل المتحذلق الذي لا ينفك عن دأبه في الثرثرة بالطنطنات الرنانة والقواعد الجامدة سابقة الإعداد، والقوالب الجاهزة التي يحشر الواقع في أجوافها الباردة، فتحبس فيه عناصر الانعتاق والتفتح فتقتله كمدًا قبل أن تظهر أنواره أو يعي حتى بوجوده (٧٥).

٧٣) **الفلسفة في عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات، ص١٨١، ١٨٢. وفكرة النشاط التواصلي تعود إلى الفيلسوف كلود ليفي شتراوس.**

٧٤) **موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، ص١٦٢.**

٧٥) **السابق، ص١٦٦.**

– إعادة الاعتبار للثقافات المختلفة، ولا فرق بين النخبوي والهامشي، ولا الشعبي والرسمي، فكلها تشكل الوعي والمجتمع، ولا استعلاء لحضارة على حضارة، ولا ثقافة على ثقافة، ولا معنى للمركزيات الثقافية. فلابد من إيجاد أخلاقيات جديدة أساسها رفض الإكراه والضغط والمنع، ومواجهة الأخطار المهددة للإنسانية مثل الاحتباس الحراري والبطالة وأسلحة الدمار، وتنمي قدرة الفرد على مقاومة فوضى ووحشية العولمة، فالتقدم العلمي ليس كافيًا، ولابد من أخلاقيات سامية تحميه، كذلك الاحتفاء وتنمية الديمقراطية الليبرالية لأنها تحمي حقوق الإنسان، وتحتضن الأقليات، وتقدر الحياة الشخصية للناس (٧٦).

– جعلت الفرد من كونه متلقيًا للمعلومات والتوجيه الإعلامي إلى مرسل ومناقش ومتفاعل، مستفيدًا من إمكانات الفضاء التقني، وما أتاحه من حرية واسعة، في تلقي العلم والفنون، ومناقشة العلماء والمبدعين، وإطلاق حرية العقل، والاحتفاء بكل الأفكار المبدعة، وكل العقليات وإن صغرت وتهمشت. مما يعني نهاية العقل القديم وتدشين عقل جديد بديل قادر على تمثل واستيعاب مستجدات الواقع وأزماته التي لا تنتهي، عقل لا يفرض أحكامه المسبقة، التي لا يمتلكها أصلاً، ولا يجول ويصول في بديهيات ومسلمات ومصادرات مرتبة على الطرز الكلاسيكية القديمة (٧٧).

---

٧٦) **الفكر الأخلاقي لما بعد الحداثة، د. الزواوي بغورة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ٢٠١٢م، ص١٠١.**

٧٧) **موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، ص١٦٦.**

جعلت الذات المبدعة تتعايش وتبدع في عوالم جديدة وبأخلاق جديدة، فالفضاء التقني وما فيه من واقع افتراضي ورمزيات، يفرض على الذات المبدعة رؤى وتجربة جديدة، تجعلها تفكر وتتخيل بشكل مختلف. أيضًا، فإن الذات المبدعة لن تكون منغلقة على ذاتها وهمومها، وإنما سترتفع إلى مشكلات الإنسان، وهمومه، بحكم الوعي العولمي الذي بات متوافرًا بشكل يومي، في مواجهة توحش الشركات والحكومات، وزيادة الأخلاقيات العالمية بين الناس، كما أن فلسفة ما بعد الحداثة سمحت للإنسان في العالم النامي والجنوبي أن يقوم بعملية نقد للحداثة الغربية، وقراءة دور الغرب الاستعماري وما فعله بالشعوب [٧٨].

• • • •

وفي الفصل الثالث، سنتناول دور الفضاء التقني في الخيال الإبداعي، والإطار الفلسفي الذي يدور فيه النص الشعري.

---

٧٨) الفكر الأخلاقي لما بعد الحداثة، ص١٢٣.

الفصل الثالث:الشعرية والإبداع والتخييل

إبداع الخيال تقنيًا:

الشعر فن إبداعي أساسه اللغة والشعور والرؤية، إنه فن تشترك فيها سائر الأمم والحضارات، ولكنه عند العرب ديوانهم وعلامتهم المميزة الأولى في عالمهم الإبداعي، منذ الجاهلية إلى يومنا، فالعلاقة بين الشعر والحياة والناس والأشياء تضرب بجذورها في المخيلة الإبداعية العربية، مثلما هي مؤصلة في الوجدان الجمعي والفردي العربي. فإذا امتلك الشاعر أدواته الشعرية، كان عليه أن يتخيل، أو يعيش التخيل، ولأن الشاعر في الفضاء التقني عليه أن يتخيل، فهو يحيي بذلك أساسًا شعريًا، لا غنى عنه، عندما يطلق ذهنه خيالاً، ويجعل فؤاده محلقًا في فضاءات ليست في السماء، وإنما في عالم افتراضي ممتد.

وفي التخييل عرّف النقاد العرب الشعر منذ القدم، على نحو ما يذكر حازم القرطاجني: "الشعر كلام مُخيَّلٌ موزون. مُختصٌّ في لسان العرب بزيادة التقفية. والتئامه من مُقدَّمات مُخيَّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل" [٧٩]. فالتخييل هو المُعْتَبَرُ في صناعة الشعر. ف "صنعة الشاعر هي جودةُ التأليف وحُسن المحاكاة. وموضوعها الألفاظ وما تدلّ عليه". وبالتالي إذا حصل "التخييل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعريًا. لأن الشعر لا تُعتبر فيه المادة. بل ما يقع في المادة من التخييل" [٨٠]، أَيْ أنه بالنسبة إلى حقيقة الشعر، لا فرقَ بين أن تكون المعاني مما يشترك فيه العامة والخاصة، أو تنفرد فيه الخاصة دون العامة.. إذا كان التخييل في جميع ذلك على حدٍّ واحد. إذ المُعْتَبر في حقيقة الشعر إنمَّا هو التخييل والمحاكاة في أيّ معنى اتّفق ذلك، المهم أن يكون الخيال فريدًا جديدًا، يمكن للقارئ العادي أن يتخيل، مشتركًا في ذلك مع الشاعر، ولكن الشاعر يبزُّه بالموهبة التي تحيل الخيال نصًا، بألفاظ وصور وعالم مبدع، قد يجد فيه القارئ ما تخيله، وما يمكن أن يتخيله، مثلما يجد أحلامه وأحاسيسه.

---

٧٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة دار الغرب الإسلامي بيروت، ط٣، ص٨٩.

٨٠) السابق، ص٨١، ٨٣.

وقد أكّد القرطاجني هذا المعنى حين ذكر أن التخييل في الشعر إنما هو إنشاءُ صورةٍ أو صور في ذهن المتلقّي ترتبط بالنفس وتُحرّك فعاليَّتها، سلبًا أو إيجابًا. يقول: "التخييل أن تتمَّثل للسامع من لفظ الشاعر المُخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورةٌ أو صورٌ ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصّور شيء آخر بها. انفعالاً من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[(٨١)]

بداية لابد أن ندرك أن الخيال المبدع وسيلة لإحداث التغيير الروحي، مصحوبًا بالحب للعالم الجديد، والأشياء فيه، فالحب هو القيمة الروحية التي تفجر الفن، لذا تجب العناية به من لدن المبدع، والتمييز بينه وبين طلب الشيء، أو إرادة الشيء، كما يجب التمييز بينه وبين التوهم وأحلام اليقظة [(٨٢)].

ليس المقصود بالحب هنا عاطفة الحب المعتادة في القلوب، والتي كانت عنوانًا للمدرسة الرومانسية، وجعلت الأحاسيس بوصلتها في الحياة والأدب، وإنما الحب بمعنى الحميمية التي يقيمها الأديب مع العالم من حوله، أيًا كان هذا العالم، عالم يعيشه ويأتلف معه سواء كان بشريًا، نباتيًا، جبليًا، صحراويًا، افتراضيًا، واقعيًا، حتى لو خياليًا، فلا إبداع لمن لم يتعايش مع العالم المراد الكتابة عنه، والتعايش أساسه الانحياز والحب والألفة. ومن جانب آخر، لا معنى لخيال مبدع، يفتقد التواصل مع القارئ، فيمكن للمبدع أن يتخيل ما لا يتوقع، ويكون السؤال ماذا عن القارئ ودرجة تقبله لهذا وتذوقه لجماله، واستيعابه لطرحه. إن "الخيال المبدع مثل المغناطيسية، يحتاج إلى قطبين، حتى يوجد قطب موجب وقطب سالب، فهو ليس فعلاً واحدًا، بل متبادلاً: إعطاء وتلقي، وهو يحتاج إلى توتر يصل بين المعطي والمتلقي، والفن أحد أشكال هذا التوتر" [(٨٣)].

---

٨١) السابق، ص٨٩.

٨٢) الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان، ترجمة. د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م، ص١٥.

٨٣) السابق، ص١٥.

فالإبداع أساسه العمل الخلاق كما يقول شتاين Stein بأنه "عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما، أو تقبله على أنه مفيد"[٨٤] وهو هنا يربط الجَدّة في الإبداع بمدى تقبل القارئ له، فلا معنى لإبداع ملغز على القارئ، والقارئ ليس مفردًا، وإنما جماعة من القراء، يقرأون الإبداع، ويتذوقونه ومن ثم يتعاطفون مع تجربته، وينهضون لاستقبالها واستقبال أشباهها على طريقتها.

على جانب آخر، فإن المبدع الذي يحصر نفسه في عالمه الخاص، ويدير حياته على نمط تقليدي ويكرس جانبًا من حياته للتأمل والإتقان البطيء لصناعته، غير ناظر إلى عالم البشر الزاخر بالجديد والساخن والمتطور بكل همومه وتطلعاته، لهو أناني في انعزاله الظاهر، يتعرض لسؤال: ما قيمة فنه في عالم مائج مضطرب [٨٥]، ومن جوانب العزلة أيضًا، أن يعجز المبدع عن رؤية شكل الأشياء من حوله، جديدها وقديمها، فليست قيمة/ دور المبدع الأولى أن يضع أمام الإنسان مرآة تمكنه من رؤية ما كانه وما يصير إليه، ومن أن يجعل نفسه متميزًا من خلال الالتحام بالطبيعة، وإنما تكون قدرته في وضع أمام الإنسان/ المتلقي مرآة تمكنه من رؤية حاله وما يصير إليه [٨٦].

وبهذا تتحول ذات المبدع من مجرد واصف لما في الحياة والطبيعة، أو معبر عنها من خلال مشاعره وفكره، إلى إعادة تقديم الحياة كمرآة، بزوايا مختلفة، تتيح لمتلقيه أن يراها بأشكال جديدة، وهذا لن يتأتى إلا بالتلاحم مع الحياة والعالم المراد التعبير عنه، تلاحمًا بنّاء، معبرًا، غائصًا في تفصيلاته.

ويأتي تعريف سيمبسون Simpson مؤكدًا ما تقدم، فالإبداع هو "المبادرة التي يبديها الشخص بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير إلى مخالف كلية" [٨٧]. فالمبدع مختلف عن الناس، لأنه مُنِح موهبة، جعلته ينظر ويتخيل ويعبر بشكل مغاير، وكلما استطاع أن يأتي بالجديد، منشقًا عن المألوف والعادي وإن كان إبداعًا، يكون مضيفًا مبهرًا، والأهم لو خالف التفكير السائد، والذائقة السائدة، واستطاع أن يأخذ المتلقين لطرق جديدة في التفكير والذائقة.

---

٨٤) الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص١٤.

٨٥) الكاتب وعالمه، ص٢٥.

٨٦) السابق، ص٢٧.

٨٧) الإبداع في الفن، ص١٤.

ويؤكد كلوبفر Klopfer على منحى آخر، فالشخص المبدع تكون لديه القدرة على تطوير ذاته وقيمه كي تتوافق مع الخارج، يقول إنه "استعداد الفرد لتكامل القيم والحوافز الأولية بداخل تنظيم الذات والقيم الشعورية، وكذلك تكامل الخبرة الداخلية مع الواقع الخارجي ومتطلباته" (٨٨). وهذا أمر عظيم الأهمية، فهل يمكن أن ينظم شاعر قصيدة عن الطائرة وهو لم يركبها؟ أو عن شبكة المعلومات ولم يلجها؟ سيكون أشبه بالسابح على البر، والراغب في الطيران وهو واقف في النافذة؛ كلام بلا حياة، وحياة مصطنعة. فمن أراد التعبير عن عالم مختلف، عليه أن يعيش هذا العالم، ويتفاعل به، ويمتزج شعوره بما فيه، ومن ثم ينظّم ذاته وقيمه الشعورية، فيمتلك من الخبرة ما يجعله يقدّم هذا العالم بروح جديدة، وإبداع متجلٍ.

على صعيد آخر، يثير تورانس قضية أهم، تتصل بدور الإبداع في الحياة، حيث يُعرّف الإبداعية بأنها: عملية يصبح الفرد بها حساسًا للمشكلات والنواقص والفجوات في المعرفة والعناصر المفقودة وغيرها (٨٩).

فالمبدع الفذ لا يكتفي بإعادة إنتاج الإبداع السابق، وإنما يبحث عن مساحات جديدة يغوص فيها، ويدرسها، ويعبر عنها، إنه يبحث عن نواقص الجماعة فيكشفها، وعن أثر التقنيات والمعارف الجديدة فيبينها، وكأنه يتبنى لسان حال الجماعة، يشعر بشعورها، ويعبر عن أحاسيسها، ويغزو عوالمها الجديدة، خصوصًا إذا باتت التقنيات ممتزجة باللاشعور الجمعي، وصارت جزءًا لا يتجزأ من بنية المجتمع الثقافية والفكرية والحياتية.

---

٨٨) السابق، ص١٤.

٨٩) السابق، ص١٥.

الإبداع بين التخييل والوسيلة:

لا يمكن أن نتصور إبداعًا دون خيال، ذلك لأن المبدع يرى ما لا يراه الإنسان العادي المفتقد للإبداع. فالخيال هو اللمسة المختلفة التي توهب للمبدع، وتجعله قادرًا على تقديم ما يدهش الآخرين، ويفاجئهم فنيًا وإبداعيًا. لذا، من المهم التفرقة بين: التخييل، والتخيل، والمتخيل، والخيال ذاته.

فالتخييل هو النشاط الحر الذي يقوم به الإنسان فيما يشبه أحلام اليقظة، فهو ينتقل من موضوع إلى آخر على نحو حر تمامًا، ودون الالتزام بروابط أو نظام أو قوانين. أما التخيل فهو نشاط حر ولكنه موجه على نحو غير مباشر نحو موضوع معين، ويكون بؤرة للنشاط الخاص بالتفكير البصري، ويتجمع حوله كل ما يؤكده ويدعمه ويعمقه من الصور والذكريات والانطباعات والانفعالات، وهو نشاط يقوم به الصانع أو المبدع للخيال أو المتلقي له، أي أنه شكل من أشكال الذاكرة التي تحررت من روابطها، في حين، يكون المتخيل هو: موضوع التخييل أو التخيل أو التفكير البصري، وقد يتجسد في أشكال فردية أو جماعية، داخلية أو خارجية، وقد تقوم أمم وحضارات وثقافات في ضوء هذا المتخيل. أما الخيال فهو العملية الكلية التي تضم كل العمليات الفرعية السابقة [٩٠].

فالقاسم المشترك بين المصطلحات السابقة، هو وجود الخيال، الذي هو طريقة للاستكشاف العقلي على نحو إرادي مرن واحتمالي، خلال العوالم الخاصة بالصور، بل يكاد يكون الخيال في جوهره عملية تحويل للصور [٩١]، والذي لا شك فيه أن الخيال هو جوهر الإبداع، أيًا كان نوعه وشكله، لأن المبدع أو المخترع أو المبتكر أو الحالم أو المتخيل، يرى في النهاية ما لا يراه غيره، وعلى قدر قوة إبداعه، وصقله في التخييل، وقوة الموهبة ذاتها، يكون المبدع متوهجًا، والاختراع مؤثرًا.

---

٩٠) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ٢٠٠٩م، ص٥١.

٩١) السابق، ص٥٠. مع الأخذ في الحسبان أن الخيالات أنواع، حسب موهبة كل إنسان، فهناك الخيال التشكيلي، وخيال التجريدات الانفعالية ويكون في الموسيقي والمفاهيم والإدراكات، والخيال العددي في الرياضيات، والخيال الأسطوري أو الصوفي، والخيال العلمي، والخيال الميكانيكي أو العملي، والخيال التجاري، والخيال الاجتماعي والأخلاقي.. ص٥٧.

فالخيال يجعل الإنسان - وهو في كامل يقظته - يجول بعقله في عوالم رؤى شتى، بعضها واقعي وكثيرها غير واقعي، وربما تكون ترجمتها في صور هي الأقرب له، خاصة في مجالات الإبداعات ذات الطابع البصري مثل الفنون التشكيلية والسينما والمسرح، أما في المجال الأدبي، فإن الكلمة هي الأساس في التعبير، صحيح أن الكلمة تعبر عن صورة بصرية، إما بتصوير خيالي في الصورة الفنية الشعرية، أو بوصف مفصل لما هو واقع بصري، أو بوصف حركة وأحداث وشخصيات باستخدام الكلمة، ولكن بتعبيرات دالة على البصر.

وفي هذا الصدد، يجدر بنا أن نناقش الوسيلة الأساسية في تحقيق الخيال، فالفنان التشكيلي مثلاً يستخدم خامات عديدة مثل الحجر أو الألوان أو الأخشاب أو المعادن في صياغة ما تخيله فنيًا، أما الأديب والشاعر، فإنه يستخدم الكلمة، ولكنها ليست نهاية المطاف، فهناك وسائل أخرى مع الكلمة، تتصل بسبل نشر الكلمة؛ إما على الحجر أو الأوراق المخطوطة أو المطبوعة أو مواقع الحاسوب.

فالإنسان يفكر ثم يعبّر وفق ما تقتضيه الأدوات المستخدمة في التعبير، فقديمًا كان يفكر في حدود ما سيدوّنه على الحجر أو الخشب أو العظام، فيكون حجم الكتاب صغيرًا، محدودًا في الكلمات، بغض النظر عن رغبات القارئ، والانتشار متوقف على مدى عدد القراء ومدى قدرتهم على الوصول إلى الكتاب، فما إن توصل إلى الرّق ومخطوطات البردي، ابتداء من القرن الرابع الميلادي فصاعدًا، حتى ظهر الورق في القرن الثاني عشر الميلادي في إيطاليا، وكان الكتاب المصنوع من الرق يوضع في درج، حتى يقال إن الإلياذة لهوميروس كانت في أربعة وعشرين مجلدًا لأنها وضعت في أربع وعشرين درجًا، يتسع كل درج لحجم المجلد فقط، وعندما ظهر الورق، ثم اختراع الطباعة، تغير شكل الكتاب، واتسع انتشاره، وزاد عدد القراء، وتطور تدريجيًا إخراج الكتاب، وبدأ يلبي رغبات القراء، وهذا ما راعاه المؤلفون والطباعون [٩٢].

٩٢) تاريخ القراءة، آلبرتو مانغويل، ترجمة: سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، ط٣، ٢٠١١ م، الصفحات ١٤٩-١٥٣.

لقد كان المؤلف يصوغ نصوص كتابه وفق الآلية المتاحة له للتسجيل والنشر، أي أنه يفكر ضمن ما يفكر في السبيل، ويراعي القارئ، وحاجاته النفسية. وهو ما يفسر ظهور عشرات الأشكال من الأعمال الأدبية والعلمية ما بين كتب روائية (رومانسية وبوليسية وواقعية..) وشعرية وغنائية وكتب علمية مبسطة أو معمقة، وكتب الخيال العلمي، فيمكن القول إن القارئ شريك في تكوين النص وإنشائه من خلال تفاعله مع الكاتب مباشرة وشرائه للكتب [٩٣].

أيضًا، هناك علاقة روحية بين الكتاب والقارئ، تختلف عن العلاقة بين الإنسان وأدواته المستخدمة في الحياة، مثل الأثاث والملابس، فالكتاب له وظيفة رمزية[٩٤]، والمبدع بوصفه قارئًا في الأساس، ينظر في هذه العلاقة، وينشئ إبداعه وفقًا لها، ونفس الأمر مع صانع الكتاب وناشره.

فما دامت الوسيلة جزءًا من تكوين النص، ومادام المؤلف المبدع يأخذ في حسبانه وسيلة النشر، وحاجات القراء المتلقين، فإنه بلاشك سيبدع ضمن هذه الدائرة. وعندما ننظر إلى استفادة المبدعين من تقنيات الحاسوب ومايتيحه الفضاء التقني من انتشار وتفاعل مباشر فإن هذا سيؤثر على مجمل العملية الإبداعية: تأليفًا وتلقيًا.

وفي جميع الأحوال، وفي ضوء مسيرة تطور العلاقة بين المبدع والقارئ والأداة وصناعة النشر، فإننا في حاجة إلى قراءة عميقة للفضاء التقني، بعدما استقر وأصبح واقعًا يلاحقنا في حياتنا، ونلاحقه متى وأينما ذهبنا، فهو حافل بالكثير، الذي يجعل العقل البشري في حاجة إلى تأمله، والتعامل معه، بل على الإنسان المعاصر أن يغير من طرق تفكيره، ومهاراته الخاصة في تحصيل المعرفة كي يواكب الثورة المعلوماتية الجديدة بفضائها ووسائلها المختلفة، والتي استطاعت أن تفرض عشرات التحديات على العقل المعاصر، وهي تحديات جديدة لأنها تتصل بالبناء المعرفي والمهاري للإنسان.

---

٩٣) السابق، ص٢٦٢.

٩٤) السابق، ص٢٤٢.

وهذا ما دعا "بيل جيتس" إلى اعتبار التعليم وسيلة أساسية في تنمية مهارات الإنسان المعاصر، ولا يحصره في التعليم النظامي، وإنما في التعليم المستمر طوال الحياة، لأن العالم مطرد التغير، وكلما ارتقى الأفراد معرفة ومهارةً صاروا هم الأفضل أداء، لأن الأهمية التي يسبغها المجتمع على مهارات الكمبيوتر آخذة في التزايد [٩٥]، وتجد مساحات كبرى من الاهتمام الفردي والأهلي والحكومي.

على المبدع أن يقرأ مجتمعه بشكل كلي، يشمل الثقافي والاجتماعي والشعوري والتقني، وكلها علاقات متشابكة، فإذا قبِل أفراد المجتمع التقنية، فعلى المبدع أن يدرس عوامل السببية الاجتماعية [٩٦] التي جعلتهم يقبلونها، فالتقنية في نهاية الأمر تتوجه للناس، وعلى قدر تقبل الناس لها، تنتشر، وعلى المبدع أن يدمجها في ذاته عندما يروم التعبير عن مجتمعه.

فالمبدع في الفضاء التقني يشكل عضوًا بالفئة المتمردة، ضد الهيمنة السياسية والفكرية والثقافية التي تصدرها مواقع البحث الكبرى، والمواقع المعلوماتية الأساسية، لأنه يتمتع بالفردية التي تجعله يقف أمام هذه الهيمنة، يقرؤها وينثرها شعرًا وفنًا وأيضًا يتحداها.

إنه يتناغم في هذا مع التوجه المستقل القوي، والذي واكب تمدد الشبكة العنبكوتية، منطلقًا من أن هذه الشبكة مثل القطار؛ يركبه غرباء وينزلون منه، وكل غارق في أفكاره وأحاسيسه، وإن كان هناك مشتركات دون شك. وهذا التوجه ينمو بعيدًا عن توجيه الحكومات، ضد أباطرة الاتصالات عن بعد، الذين يتوقون إلى ممارسة سيطرة احتكارية ليس فقط على السلع المادية مثل الفحم والنفط والصلب والسكك الحديدية، بل أيضًا على الوسائل الأساسية للقوة في حضارة تقوم على المعلومات [٩٧]، فإذا وعى الشاعر هذه الهيمنة العملاقة بالقوة المتسلطة في العالم الإلكتروني، فسيكون لديه دور أساسي في مواجهتها، وفضح هيمنتها، وسيطرة الرأسماليين المتحكمين في صناعة المعلومات.

---

٩٥) المعلوماتية بعد الإنترنت، ص٤٠٣.

٩٦) التقانة.. مقاربة ثقافية اجتماعية، ص٢٣٨. هناك نظريات عديدة تتصل بالبناء الاجتماعي للتقانة Social construction of Technology وتعتمد على تفسير أسباب تقبل أو نبذ الجماعة لتقنية ما، منها السببية الاجتماعية التي تدرس أسباب قبول المجتمع للتقنية، والتناظرية وتقوم على دراسة مجمل الأسباب الثقافية والسياسية والاجتماعية والتقنية بالتساوي، والمرونة التفسيرية التي تتيح دراسة سائر العوامل والمسببات والظواهر.

٩٧) التاريخ الاجتماعي للوسائط، ص٣٩٤.

النص الإبداعي في الفضاء التقني:

يمكن تعريف الواقع الافتراضي الذي أتاحه الفضاء التقني بأنه: ذلك النشاط الذي يسمح لنا ومن خلال التفاعل مع التكنولوجيا، بأن نستغرق بأنفسنا ونندمج في الصورة وعالمها وأن نتفاعل معها أيضًا. فقد جعل الإنسان يعيش عوالم يوجدها الحاسوب بأنظمة تمزج بين طرائق التصوير والصوت والأنظمة الحسية المحوسبة، بحيث يشعر الإنسان أنه مندمج في عالم بمستويات حسية مختلفة، ومتفاعل معه. فهناك عوالم بصرية شبه واقعية ثلاثية الأبعاد، ومخلقة بوساطة الحاسوب، ويتفاعل المرء معها في بيئات افتراضية كالغابات والمعارك العسكرية والفضاء الخارجي وأعماق البحر والأسواق... إلخ [٩٨].

وعلى الصعيد الأدبي، فإن الفضاء التقني كان سببًا في ظهور نصوص جديدة، تكتب بتقنيات جديدة، تشمل الطريقة التقليدية في الكتابة، وأيضًا الاستفادة من الإمكانات الكبيرة التي أتاحها الحاسوب على صعيد تصميم وإخراج النص، وهذا ما شجع على ظهور ما يسمى "النص المتشعّب Hybertext" المتميز عن النص الورقي المكتوب، "فالنص الإلكتروني عبارة عن كتلة لغوية متحركة في الاتجاهات كافة، فهي تأخذ طابعًا متشعبًا، لكن درجات هذا التشعب مرهونة بنوعية الشبكة ومدى ليونة أو صعوبة أو تعقيد وصلاتها، كذلك بنوعية المعرفة الموزعة من قبل الشركة، التي تتحكم في مساراتها واتجاهاتها الأيديولوجية" [٩٩].

---

٩٨) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، ص٢٩.

٩٩) شعرية النص العنكبوتي، د. عز الدين المناصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٩)، شتاء – ربيع ٢٠١١م، ص١٠٣، ١٠٤.

عندما يتعامل المبدع مع الحاسوب، وقد امتلك مهاراته، وأدرك عوالمه، سيعرف أنه يتيح إمكانات عالية في تشكيل النص على مستوى الشكل، وأيضًا على مستوى المضمون، فالنص الإبداعي المصاغ على الشبكة العنكبوتية بواسطة برمجيات الحاسوب، يتميز بسمات عديدة، تستقر في نفس المبدع، قبل وأثناء وبعد عملية التكوين الإبداعي لنصه، فلم يعد المبدع قادرًا على التفكير بمعزل عن الآلة، إنه يدرك أن النص لن يتوجه إلى فئة بعينها وإنما يتحرك سريعًا إلى عشرات الآلاف أو الملايين من المتلقين، وهذا يفرض عليه – إذا أراد أن يخاطب شرائح وفئات واسعة – أن يشكل نصه بفضاء عال في قيمه الإنسانية والفكرية والشعورية، بما يتيح وصول النص إلى أكبر فئة، ويسرع في تداوله وانتشاره. كما يمكنه أن يصوغ نصه مستخدمًا الموسيقى والصور الثابتة والمتحركة ويشكل الكلمات وينسقها بما يتناسب مع ما يروم طرحه، آخذًا في الحسبان أنه خاضع في جميع الأحوال للشركات أو المواقع التي تقوم بنشر نصه على أوسع نطاق أو في نطاقات أضيق، ويمكن حجبه إذا رأت أنه يتعارض مع أيديولوجيتها الفكرية المسبقة، مما يضطر المبدع إلى البحث عن مواقع أخرى قد تكون أقل فاعلية. وهذا يجعل الفضاء التقني على اتساعه، خاضعًا بشكل أو بآخر لتوجهات شركات المعلومات ومواقع البحث العملاقة، الخاضعة لدول وحكومات وسياسات وأفراد.

ولابد من الأخذ في الحسبان أن النص العنكبوتي ينظر إليه من زوايا عديدة، فرضتها طبيعة الأداة، من حيث التشابك، التفاعل بين الفاعل والعالم الافتراضي، التواصل والحوار، والأهم مفهوم التناص والتلاصّ في مقابل الإضافة والاختراق، فالنص عالمي رغم خصوصية الهوية الفرعية، أما اللغة فهي افتراضية تعتمد الرمزية بشكل كبير، والنص الأدبي تشكيل رموزي يتوغل أكثر في الافتراضية في مقابل لغة الواقع، أي أن الفن والأدب افتراض في افتراض [١٠٠].

١٠٠) شعرية النص العنكبوتي، ص١٠٥.

والصورة تلعب دورًا مهمًا في تحريك النص العنكبوتي في الشابكة، سواء بمصاحبة النص القابل للتحريك، أو من خلال وجودها كعنصر رئيس من عناصر النص، وهي تمتلك الصدقية أكثر من اللغة، كما تمتلك التأثير الواسع على المشاهد/ القارئ، فلم تعد ملحقًا تزينيًا كما في الكتاب المطبوع [١٠١].

وقد انتهجت ما بعد الحداثة هذه الرؤية، بل وجعلتها خاصية من خصائص فنونها، وتتمثل في ذوبان الأقسام التقليدية بين الفنون، فصارت الفنون متمازجة، فالنص الشعري مدعم بالصورة والموسيقى ومقاطع الفيديو مع تصميم تشكيلي جذاب، وأيضًا الفيلم مدعوم بنصوص شعرية أو أقرب للشعرية، تعبر عن جوهر الصور المتحركة، وربما يكون هذا سابقًا من قبل، ولكن البعض في الماضي كان يتعامل مع هذا التمزج بوصفه "كولاجا" وحيلة للزينة، أما في فنون ما بعد الحداثة، فهي ترى أن التمازج ليس حلية بل ضرورة، بالنظر إلى الأدوات المعبرة والناشرة للإبداعات، فالنصوص الإلكترونية، بحكم وسيلتها، يمكن أن تكون مصحوبة بكثير من التقنيات الفنية الأخرى، ليكون الأمر في النهاية نصًا مصنوعًا في فضاء تقني، يتطلب ذلك. فلم يعد القارئ يحتمل قراءة نص شعري دون موسيقى تأثيرية مصاحبة وصورًا معبرة، وكل هذا يختاره الشاعر مع مصمم النص، مما يستلزم المزيد من الثقافة البصرية والسمعية لدى الشاعر نفسه.

فالخاصية المميزة لفنون ما بعد الحداثة، هي ذوبان الأقسام التقليدية بين الفنون المختلفة، وأيضًا بين الفنون ومجالات التواصل والنشر، فقد قضى العديد من الفنانين على التقسيمات بين الفن والثقافة الجماهيرية وحتى الإعلام، من حيث الحديث النظري عن الفن، أصبحت الفواصل القديمة بين النقد الفني وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجي والصحافة غير موجودة في أعمال كبار الفنانين، وأيضًا في رؤى منظري ما بعد الحداثة [١٠٢].

---

١٠١) السابق، ص١٠٧.

١٠٢) فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، د. هويدا السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٨٠، ٨١. ومن أبرز مفكري ما بعد الحداثة الذين أذابوا الفواصل والتقسيمات: مايكل فوكولت، جان بودريلارد، فريدريك جامسون.

وإذا كانت الحداثة في كثير من مدارسها وتوجهاتها قد آثرت التجريد وفن الأداء وفن التركيبات في الفنون التشكيلية مثلاً، فإن فناني ما بعد الحداثة، أعادوا استحضار الصور الواقعية والمناظر الطبيعية والقوالب التقليدية، وقاموا بإعادة إنتاجها بتوجه جديد ذي صيغة تهكمية في عالم الفن، أو إعادة طرحها بإخراج جديد يقرأ هذه الصور أو الشخصيات الواقعية التاريخية بفلسفة مختلفة [١٠٣].

فالقاسم المشترك في فنون وإبداعات ما بعد الحداثة، أنها لا يحدها حدود، وإنما تعيد قراءة الماضي والتاريخ، والحاضر وتتخيل المستقبل، بمنظور جديد، يستهدف الإنسان وصالحه، يحاول أن يكشف حقيقة الإنسان وتناقضاته، التي لن تظهر بأحادية الطرح، بل بتعددية الطرح. وتعددية الطرح أن نقرأ المنظر الطبيعي في أحواله المختلفة، فهناك من يقرؤه بزوايا جميلة مبهجة، وآخرون يرونه قبيحًا، أما ما بعد الحداثي فيمكن أن يجمع الاثنين، ويضيف أبعادًا أخرى، مستهدفًا الكشف عن مكنون المنظر وجوهره.

ونفس الأمر شعريًا، فالشاعر يمكن أن يتغنى بذاته، أو يرثي حالها، ولكن أن يجمع الإنسان، ويكشف زيف الذات وحقيقتها، صدقها وكذبها، عزمها وخورها، نشاطها وكسلها، فهذا ما يمكن أن نجده في النص ما بعد الحداثي. ويأتي المزج بين فنون ما بعد الحداثة، ليؤكد هذا المنحى، فالمبدع يحاول أن يعبر عن ذاته وعالمه من خلال ما يتوافر لديه من تقنيات، تكشف عما يريد، فالصورة والكلمة والصوت والحركة...، كلها وسائل كاشفة، معبرة، حبذا لو اجتمعت معًا، أو استطاع المبدع أن يستخدمها معًا، فإن لم يشأ، فهو ساع إلى الكشف، وعينه على الصدق، متسلحًا بالشفافية.

١٠٣) السابق، ص٨٠.

لقد مهدت حركة ما بعد البنيوية لرؤى ما بعد الحداثة حول الذات الإنسانية وموقفها من العالم، ورؤية ما بعد الحداثي لذاته، فقد أرادوا أن يشككوا في المفاهيم المتوارثة التي نفهم الإنسان من خلالها، ورأوا أن مصطلح "ذات" يساعدنا على أن نفكر في الواقع الإنساني بوصفه تركيبًا Construction، وباعتباره إنتاجًا للأنشطة الدالة، والتي تجمع ما بين كونها متميزة ثقافيًا وفي تكوين اللاوعي Unconscious في عمومها، مما يجعل مقولة النفس المرادفة للوعي في موضع الشك (١٠٤). مما يستلزم أن تكون علاقة القارئ بالنص أساسها التفاعل، فالقارئ يمثل الإنتاجية Productivity، فلا مجال للقراءة السلبية الاستهلاكية، وإنما لابد من القراءة الثرية المنتجة (١٠٥). فإذا كانت نظرة البنيوية ترتكز على قراءة البنية للنص، والنظر إلى العلاقات التي تجمع بين أجزائها، مستفيدة من طروحات المدرسة اللغوية الحديثة التي تزعمها دي سوسير، فإن ما بعد البنيوية ترى ألا يقتصر تعبير المبدع على وسيلة واحدة فقط في نصه، ولا عن بعد أوحد في ذاته أو رؤيته، وإنما يمكن أن ينظر إلى الواقع بوصفه تركيبًا، ومن ثم يجتهد ليعبر عما فيه، وكم من التناقضات التي يمكن أن نجدها في الواقع، وتحتاج جهودًا لكشفها، ووسائل إبداعية للتعبير عنها، مثلما تحتاج إلى قارئ متفاعل نشط.

١٠٤) ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، أوجه الاتفاق والاختلاف، مادان ساروب، ترجمة: حسن طلب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير ١٩٩٧م، ص٤٦.

١٠٥) السابق، ص٤٨.

فلسفة النص وشعريته تقنيًا:

أحدثت فلسفة ما بعد الحداثة تغيرات مهمة على الصعيدين الفني والأدبي، تمثلت في الاعتراف بما هو شعبي، هامشي، غير نخبوي، واعتبرته جزءًا من التكوين الثقافي، في تضاد مع الحداثة التي أعلت من النخبوية، واعتبرت العامة تابعين للنخبة، وعليهم أن يلاحقوا النخبة، ويرتقوا لها، وليس العكس.

لقد أعادت ما بعد الحداثة فن العمارة الحداثي؛ بكل ما فيه من تصاميم وزخارف، ترتكز على أنماط بعينها، واحتفت في مقابل ذلك بمختلف الأشكال والرؤى في العمارة. وفي سبيل ذلك رعت فن البوب الشعبي، وقدمته ضمن فنون النخبة، وفي الأدب، تمثلت في إنتاج نصوص تتأمل ذاتها، أي تجعل من فعل الكتابة جزءًا من موضوع الكتابة. وقد صاحب هذه التغيرات جميعًا شك جديد تجاه العلم والوضعية المنطقية في التفكير، وتساءلت في شك عن أفكار حداثية مثل وحدة الذات، وفكرة العدالة في السياسة، ودور الدولة، وفكرة القوانين الأساسية للتاريخ، وإمكانية قيام يقين في الفكر والعلم [١٠٦].

والأهم أن ما بعد الحداثة، تعاملت بمنطق الجمالي مع هو فلسفي وأخلاقي وعلمي، بوصفها إزاحة تدريجية للاكتشاف والعمق والحقيقة والتواصل والتماسك (وهي رؤى حداثية للنصوص والفنون)، لصالح: التركيب والخيال وسرديات التأمل الذاتي والتشظي الساخر [١٠٧]، وهناك من يرى أن مصطلح ما بعد الحداثة تشكل أدبيًا في بداية الخمسينيات، على أيدي نقاد الأدب، في وصف نصوص جديدة انبثقت عن جماليات الحداثة وتجاوزتها، فالأدب الجديد لا يروج لمركزية الإنسان في الكون، وينظر للإنسان ككائن في العالم له موقعه، تمامًا مثل باقي الكائنات والأشياء، ودعا البعض إلى فن ديمقراطي جديد يقاوم الحداثة العليا ويزدريها، ويردم الفجوة بين الثقافتين الشعبية والرفيعة، ويقوض الاستقلالية المزعومة لجماليات الحداثة [١٠٨].

---

١٠٦) ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، ص٤١٨.

١٠٧) السابق، ص٤١٩.

١٠٨) السابق، ص٤٢٠، ٤٢١.

وربما نجد صدى لكل هذا في عالم الفضاء التقني، حيث نواجه بنصوص عديدة غاصت في العالم التقني، وتوحدت في شفراته ورموزه وفضاءاته الممتدة، حاولت قراءته فكريًا وفلسفيًا، وعبرت عن تجربتها في التعامل مع هذا العالم الرحب، الذي يخالف الواقع الحقيقي، ويقدم حياة تأخذ بالعقول والألباب، وتعيد صياغة علاقة الإنسان بالآلة، وعلاقته بنصه، وعلاقته بقارئه، وعلاقته بنفسه، بل وعلاقته بالعالم من حوله. وهي هنا تؤسس لشعرية جديدة، ورؤى وفلسفة جديدة، ولغة جديدة، تجمع ما بين الافتراضية وهي من الميراث التقليدي للنصوص السابقة، ولكنها تقدم دلالات جديدة عبر إعادة تشكيلها في فضاءات لغوية ومجازية وفكرية وخيالية، بجانب أنها منشورة على الشابكة أو تباع في أقراص مدمجة تستفيد من الوسائط الحاسوبية، وتعبر في آن عن تفاعلها مع الواقع ومع الفضاء التقني، وهذا لا يمنع من أن تكون هناك نصوص أخرى تعبر عن العالم العنبكوتي، وهي مطبوعة ورقيًا بجانب نشرها على الشابكة.

هذا، ويمكن إجمال سمات هذه النصوص في محاور:

- أولاً: من اليقين إلى السؤال والشك:

ويعني أن يطرح النص الشك ورفض اليقينيات الفكرية والنفسية والاجتماعية، ويضعها موضع التساؤل، فكأن النص راغبًا في مساءلة الواقع بكل تفصيلاته ومسلماته، وهو تساؤل بهدف الوصول إلى يقين جديد، ولكنه يقين مقيد بجديد ينقضه أو يتجاوزه أو يشكك فيه.

وفي سبيل ذلك، ترفض ما بعد الحداثة فكرة الذات التي روجتها الحداثة، وهي من اختراع المجتمع الحديث، وربيبة عصر التنوير والعقلانية، ذلك أن العلم الحديث حين حل محل الدين، فإن الفرد العقلاني (الذات الحديثة)، جعل عقله منطلقًا وحَكَمًا، فإلغاء الذات يعني إلغاء تلقائيًا لكل المفاهيم الحديثة المرتبطة بالذات الحداثية التي أوجدت موضوعات تناقشها مثل الطبقة والوضع الاجتماعي والجماعة والفئة، وجعلت ما بعد الحداثة الذات ضعيفة، تقترب من إنكار الذات، بنزعة تشاؤمية نوعًا ما، كما تبدو في مقولات موت المؤلف، ذلك أن الذات لم تعد ذات قرار، وإنما هناك قوى كبرى تتحكم فيها، وتتحكم في العالم من حولها، وتصنع مخططات عظيمة، تكون الذات لا قيمة فيها [١٠٩].

وأرى أن فكرة إلغاء الذات ما بعد الحداثية لا تعني إبعادها تمامًا، ولا الحط من شأنها، خصوصًا في الإبداع، وإنما هي نوع من إعادة النظر إلى الذات المتضخمة بفعل الرؤية الحداثية، والنظرة بواقعية إلى دورها في الحياة، إنها ذات ضمن مليارات الذوات الأخرى، قد لا تملك من أمرها شيئًا أمام جبروت القوة والآلة والرأسماليات، فلا معنى لتكبرها وتضخمها، وإنما لتقرأ العالم في وضعها الصغير جدًا، الذي يكاد يكون تافهًا، ولتعلم أن رؤيتها أحادية أمام مليارات الرؤى الأخرى التي قد تفوقها عددًا، والبعض منها يمتلك من العلم والقوة ما هو أكثر منها.

---

١٠٩) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، ص٥١.

وعلى صعيد النص الإبداعي، فإن ذات المبدع تتبنى مفاهيم عدة منها: "اللايقينية" وتعني أن يكون النص افتراضيًا يشبه الواقع ولا يشبهه، فكبسة خاطئة على أحد الأزرار تلغي يقينيته، وهو افتراضي لأنه منفصل عن الواقع بافتراضية الوسائط الجديدة. أما "الجدلية العالمية" فهي نص معولم، يمتلك الجدلية من خلال تفاعله مع المادي واللغوي مع نصوص العالم عبر منهجية المقارنة والتناص. في حين تكون "الليونة المائية" بإنتاج نص سائل حتى بعد إنجازه، مما يمنحه حرية أكبر من النص المكتوب والمطبوع، ويجعله قابلاً للتعديل والحذف، والإضافة والتحويل، مما يعطي المبدع القدرة على التراجع وتحسين النص وهو ما يفسح المجال لمناقشة قضية "الصدقية والتزوير" عبر ما تلعبه الصورة والمؤثرات الأخرى من تأثير على القارئ بصفته شريكًا في اكتمال النص، فهي تمنح الصدقية ويمكن أن تمنح التزوير(١١٠).

فقد تم نزع المشروعية عن الأنساق الفكرية الكبرى، وباتت هناك أسئلة عن مشروعية المعرفة بمفردات مختلفة، ويعيد فهم الخطاب الإشاري والعلامات المنبثقة منه في وسائل الاتصال بشكل جديد، ويكون التأمل للعلم المكتسب، ومدى فائدته ويقينيته، مما يعني نزع المشروعية أيضًا عن العلم (١١١).

---

١١٠) انظر: شعرية النص العنكبوتي، ص١٠٨، ١٠٩.

١١١) الوضع ما بعد الحداثي، ليوتار، ص٥٦، ٥٧.

- **ثانيًا: من الوحدة إلى التفكك:**

فإذا كانت النصوص الحداثية احتفت بالوحدة، والقراءات البنيوية للنصوص، ونظرت إلى المشترك واليقيني في النصوص، فإن ما بعد الحداثة نظرت إلى النص بوصفه نصًا متعدد القراءات، ويمكن أن يضيف القارئ للنص حتى بعد كتابته، ويحاور المبدع مباشرة، وقد يجعله مغيرًا لما كتب، أو يفتح له آفاقًا جديدة في التلقي، وفي مخاطبة شرائح أخرى غابت عن عقل المؤلف الضمني.

فسمة "التشعيب "تعني العنكبوتية، فيتشعب النص من الواقع إلى العالم الافتراضي، إننا نتعامل مع النص المصاغ في الفضاء التقني، والتشعيب في قلب النص ابتداء من الحرف والكلمة والجملة إلى النص عن وقائع الحياة وأرشيفها الضخم. وتلعب الوصلات والنقر عليها دورًا تمهيديًا في صياغة النص، قبل اكتماله الافتراضي فتكون "الإثارة" بسبب ما تحدثه الوسائط الجديدة من إدهاش وإبهار. مما تؤدي إلى "الترابط والتشتت" النص العنبكوتي مترابط بسبب تفاعل الوصلات وتفاعل النص مع إحالاته وهو مترابط من خلال تفاعله الكيميائي والفيزيائي، وهو في ذلك يخالف النص المطبوع وما فيه من حواش وهوامش ومنمنات ومشجرات. ويتكوّن "التشكيل" عبر مفهوم التداخل والاختلاط، والتحاور مع الفنون الأخرى ومع وقائع الحياة من خلال اللغة فيصاغ النص تشكيليًا. في حين يكون "التناصّ والتلاصّ" فكما يخصان النص المطبوع، يخصان النص العنكبوتي، فآلية التناص محركة للنصين، ولكنها تتسع في النص العنبكوتي عبر الوصلات والإشارات والأيقونات، مما يتيح حركية وحيوية وتفاعلية كبيرة. وتأتي سمة "التكيف" حتى يمكن للنص أن يتكيف مع المحيط فهو قابل للتحول والتعديل والحذف والإضافة (١١٢).

وهناك من يرى أن فن ما بعد الحداثة يحتفي بالتنوع الذي بات سمة العالم الآن، فلم تعد هناك منتجات تخص مجتمعات بعينها، وإنما يعيش الإنسان يأكل ويلبس ويلعب متجاوزًا منتوج وطنه، إلى أوطان أخرى، فيأكل في مطعم أمريكي، ويسمع موسيقى أوروبية، ويضع عطرًا باريسيًا، ويقرأ لكاتب ياباني، ويتحدث بغير لغته، فبات الأمر واقعًا جديدًا (١١٣)، فبات سؤال الواقعية مشكوكًا فيه، ومن الصعب الإجابة عنه، في ضوء تعدد الواقع من منظور الذات ما بعد الحداثية(١١٤).

---

١١٢) شعرية النص العنكبوتي، ص١٠٩، ١١٠.

١١٣) الإجابة عن سؤال ما هي ما بعد الحداثة؟ فريدريك جيمسون، ضمن: الوضع ما بعد الحداثي، ليوتار، ص١٠٥.

١١٤) السابق، ص١٠٤.

ـ ثالثًا: التعددية والتنوع:

فلم يعد النص حاويًا لوجهة نظر واحدة يسوقها المبدع، بل ينفتح لمزيد من الأصوات الصادرة داخل المبدع ذاته، فمن العبث أن يظن المبدع أن نفسيته وعقليته تنتجان فكرًا واحدًا، بل فيهما من التناقض والتعدد أكثر من الوحدة والمشترك، فلا يمنع أن يذكر الشعور وضده، والفكرة وعكسها، والحدث الواقعي والإيهامي، والتنقل بين العالم الواقعي والفضاء التقني في آن واحد.

فسمة "الفضاء الرمزي" تكون رمزية من خلال الفضاء التقني، ومن خلال صناعة الرغبات، ويتحاور الخيال البشري مع الخيال الصناعي، لتتولد خيالية جديدة. أما "المشاركة والتحاور" تكون بتعددية الأصوات المتحاورة في النص، فيتحاور المحتوى مع الشكل بطريقة تفاعلية جدلية، تلغي ثنائية الشكل والمحتوى، وتتفاعل البنية الإيقاعية في النص مع الإيقاع الافتراضي، ويتحاور المتن مع الحواشي والمؤثرات الصوتية والصورية مع الكلمات والبنية السطحية مع البنية العميقة. و"التعددية" تتكون بانفتاحه على الرأي والرأي الآخر، فتتعدد الأصوات المتحاورة، ما بين المبدع والمتلقي، والمبدع والمبدعين الآخرين، والمتلقين بعضهم مع بعض (١١٥).

---

١١٥) شعرية النص العنكبوتي، ص١٠٩، ١١٠.

- **رابعًا: رفض الهيمنة والاعتراف بالمهمش:**

فلا سلطان لمؤلف شهير، ولا مفكر عظيم، ولا دولة متحكمة، ولا حكومة قوية، ولا إرهاب لسلطة أيًا كان نوعها، فما بعد الحداثي يحتفي بكل ما هو منأي مهمش، فربما يكون أفضل من النخبوي السلطوي. مع رفض هيمنة دور النشر الكبرى، وماكينات الدعاية الإعلامية التي ترغم العقول على التشكل في وضعية معينة يتوخاها المعلن والممول.

وسيتم التمرد على المنظور التقليدي للزمن، المأخوذ من عصر الحداثة، سينظر إلى الزمن بشكل مختلف، فلم يعد الفهم التعاقبي أو الخطيّ Linear هو المعتمد، فهذا فهم قمعي، لأنه يقيس ويضبط كل أنشطة الإنسان، في حين يتم تبني مفهوم جديد للزمن، أساسه الزمن الخيالي الذي نادى به "ستيفن هوكنج" وأن الزمن الحقيقي وهم، كما أن فهمهم للتاريخ لا يعدو كونه شاهدًا على الاستمرار ودليلاً على فكرة التقدم، ولا يمكن الاعتماد عليه كثيرًا، فالتاريخ بالنسبة للحركة هو مجال للأساطير والأيديولوجيات والتحيز، بل هو اختراع من الأمم القوية لقهر الشعوب الضعيفة، والمنتمين لحضارات غير غربية، ويرون أن الحاضر الذي نعيشه هو محور اهتمامنا وهو النص الذي نكتبه، وليس التاريخ مُهمًا إلا بالقدر الذي يلقي فيه الضوء على الأحوال المعاصرة (١١٦).

ويتفق هذا مع "نبذ الإمبريالية وقبول التهميش" تعني أن النظر إلى الأصوات الكبرى المسيطرة على الفضاء التقني إما من خلال مواقع البحث أو مواقع التواصل الاجتماعي أو مواقع النشر، في حين يتم تهميش الأصوات الضعيفة، مما يجعل كثير من النصوص مكتوبة بلغة القوى المسيطرة، وتصبح النصوص المحلية هامشية لعائق اللغة والعوائق الأخرى. فلابد من "الشفافية" في النص العنكبوتي وتكون معلنة وصريحة ومباشرة من جهة كشف المكبوت بسبب مساحة الحرية، ويمكن أن يتم القمع تحت حجج أخرى، بسبب سيطرة قوى خارجية متحكمة في المواقع (١١٧).

١١٦) شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، ص٥٢.

١١٧) شعرية النص العنكبوتي، ص١١٠، ١١١.

فيحتفي النص ما بعد الحداثي بالخطاب الهامشي، وأيضًا بالحكايات الصغرى - رافضًا بالطبع السرديات والأنساق الفكرية الكبرى – ويرى أنها هي الشكل الجوهري للإبداع (١١٨). وسيكون ما بعد الحداثي مبرزًا ما لا يقبل التقديم، باحثًا عن تقديمات جديدة، لا لكي يستمتع بها، بل لكي ينقل حسًا أقوى، فالفنان هنا في وضع الفيلسوف، لا تتحكم قواعد راسخة سلفًا، من حيث المبدأ، فيما ينتجه من فن وإبداع، كما لا يمكن الحكم عليهما طبقًا لحكم قاطع عن طريق تطبيق مقولات مألوفة على النص، فهذه القواعد والمقولات السابقة هي ما يفتش العمل عن نفيها والبحث عن قواعد جديدة من أعماق ذات الكاتب والفنان (١١٩).

• • • •

وهكذا، تلتقي ما بعد الحداثة مع الفضاء التقني في كون الأولى تمثل انفتاحًا في الميدان الفلسفي، تحدّ من غرور الذات البشرية، وتقرأ العالم من حولها قراءة موضوعية، متحسسة قوى الضغط، رافضة للهيمنة والتحكم، معلنة تمرد الإنسان على أي نسق فكري يجعله أحادي الرؤية والتفكير، مشتركًا مع البشرية في همومها وتطلعاتها، صادحًا أن لا سلطان لأحد على عقله، وأيضًا فإن عقله في حاجة إلى إمداد معلوماتي وفكري دائم، حتى تكون الرؤية أوضح له.

---

١١٨) الوضع ما بعد الحداثي، ليوتار، ص٧٥.

١١٩) الإجابة عن سؤال ما هي ما بعد الحداثة؟ فريدريك جيمسون، في كتاب: الوضع ما بعد الحداثي، ليوتار، ص١٠٩.

وتلتقي ما بعد الحداثة مع الشعرية الجديدة، في كون الأولى تطلق مكنونات الذات المبدعة بطروحات جديدة، لا تقدس الذات والعقل، بل تحصنهما من السقوط تحت الهيمنة للشركات والحكومات والمؤسسات العملاقة، ووسائل الإعلام الموجهة للعقول. وقد استطاع لفيف من الشعراء أن يغوصوا في هذا الفضاء أو الواقع الافتراضي، محاولين سبر أغواره، والعيش في أمواجه، والتعبير عن صخبه، غير متخلين عن واقعهم الحقيقي الإنساني.

• • • •

وسننتقل إلى الباب الثاني حيث الدراسات التطبيقية لعدد من الدواوين الشعرية، محاولين الاحتفاء والدراسة بالتجارب الشعرية العربية التي عانقت الشبكة العنبكوتية، وتوغلت في أعماقها.

الباب الثاني:الإبداع الشعري في الفضاء التقني

قراءات نقدية تطبيقية

يتفاوت الشعراء في تعاملهم مع الحاسوب والشبكة العنكبوتية وما فيهما من عوالم افتراضية مترامية، فهناك من أجاد وامتلك وتعامل وعاش في رحابهما، وهناك من ظل في منأى تام عن الحاسوب وعالمه، ربما بداعي السن، أو الضعف في المهارات التقنية الحاسوبية، أو لعدم توافر الإمكانية المادية خصوصًا في بدايات انتشار أجهزة الحاسب الآلي، حيث كانت غالية الثمن نسبيًا في كثير من المجتمعات العربية: ريفًا ومدنًا. وفي المجمل فإن هؤلاء الشعراء الذين ابتعدوا وانعزلوا قد آثروا السلامة، معتمدين على حساسيتهم الشعرية التي تعودوا عليها من قبل، وأداتهم المعبرة عنها هي القلم، وفضاء نشرهم الورق، يصدح صوتهم في الندوات أمام جماعة من البشر، قل عددهم أو زاد، ولكن بقيت تجربتهم مؤطرة بالسبل التقليدية. وحتى عند نشر نصوصهم إلكترونيًا في مرحلة لاحقة، كان الكمبيوتر والإنترنت مجرد وسيلتي كتابة ونشر.

أما من أجاد التقنيات، فبعضهم تعامل مع الشبكة العنكبوتية من الخارج، واقفًا على أعتابها، متأملاً، مستغربًا، متفاجئًا، واصفًا، ثم مكتفيًا بالنشر في صفحاته ومواقعه. وهؤلاء ظنوا أنهم ولجوا عصر الشبكة العنكبوتية عندما أجادت أناملهم استخدام لوحة المفاتيح، وتواصلوا مع غيرهم عبر صفحات التواصل الاجتماعي، والحقيقة أنهم استخدموه كأداة، غير واعين أنه يقدّم عالمًا جديدًا مختلفًا، يمكن أن يساهم الشاعر في صنعه، ويسبح مع كائناته، ويوازن بينها وبين عالم البشر، وأن فيه فلسفة وتغير في الحساسية الشعرية.

وهناك فئة من الشعراء قدموا نصوصًا إبداعية موظفة تقنيات الحاسوب والشابكة، في الصورة والألوان والتصميم والأفلام وغيرها، أي أنها وقفت موقفًا وسطًا، ما بين النص التقليدي المكتوب، وما بين تقنيات الحاسوب في التصميم والنشر، فعبرت عن العالم الواقعي الحياتي الدنيوي مستخدمة الحاسوب في الإخراج والانتشار.

وهناك الفئة الثالثة التي أتقنت واندمجت وتغيرت حساسيتها واستطاعت أن تغوص في الفضاء التقني، تفهمه وتعيش في رحابه، وتعيد قراءة ذاتها والعالم الخارجي الواقعي الذي عاشت وتعيش فيه، وبمعيار التجارب الشعرية فإن هذه الفئة ذابت في الواقع الافتراضي، بكل ما فيه من عوالم مجهولة للذات والعقل، مما حفزها على اكتشافه، والتعامل معه بشاعرية وشعرية في آن. فنحن أمام تجارب شعرية مشتبكة اشتباكًا حقيقيًا مع الفضاء التقني، تعمقت فيه، سبحت تارة على شواطئه، وغاصت تارة في أعماقه، غير مكتفية بالوصف - الذي هو أداة سهلة طيعة – لما يراه الشاعر في الواقع الإلكتروني الممتد، وإنما انطلقت تعاشر وتحاور وتصارع الكائنات العنكبوتية، وتصنع كونها الخاص بها، غير منفكة عن الواقع الحياتي، فكأنها تقرأ الدنيا الحقيقية بأعين إلكترونية، وتقرأ الفضاء التقني بأعين واقعية، والنفس عائمة بين العالمين، تكتشف مواضع ومساحات جديدة في العقل والذات وأيضًا في حياة البشر.

وهذه الفئة الأخيرة هي التي تم اختيار الدواوين الشعرية في دراستنا التطبيقية، وهي ذات فرادة خاصة، لأسباب عدة، فهي أولاً تتناول طرحًا مغايرًا عن أجواء الشعر العربي المعاصر، ألا وهو شعرية الفضاء التقني، هذا العالم الجديد بكل ما فيه من طروحات للذات الشاعرة التي دخلت طياته حديثًا، وقليل من الشعراء من استطاع أن يقرأ هذا العالم الافتراضي فكريًا وفلسفيًا، ويبني رؤاه الشعرية في ثناياه.

وهي ثانيًا، ليست مجرد قصائد مفردة، متناثرة، مجزأة النظرة، تتعامل من وقفة الشاعر على ضفاف الواقع الافتراضي، أو يُعبر عن العلاقات التي يعيشها في مواقع التواصل الاجتماعي والمنتديات، وإنما هي دواوين كلية البناء، متوحدة الطرح، شاملة الرؤية، كتبها الشاعر مبتغيًا تأسيس فرادته الخاصة عبر قراءته هذا العالم الرحب بكل رمزيته وعنفوانه وأرجائه، فقد قرأه وعينه تتأمل ذاته التي هي متحركة في دنياه، مستكشفًا ما فيها من ضعف وتناقض بل محاسبًا إياها في ماضيها وحاضرها وأيضًا مستقبلها، كذلك، هو متفحص للدنيا من حوله، عبر مسيرته وتفاعله في واقعه الإلكتروني، ليكشف المزيد من تهرئ حياتنا الدنيوية، ويشرّح ما فيها من راهنات خاسرة، وعلاقات متخثرة.

ثالثًا، في دراسة هذه الدواوين ذات البنية الكلية المتكاملة، ما يكشف عن تطور الوعي الشعري والجمالي والبنيوي لدى الشعراء أنفسهم، فما عادوا يكتبون المتناثر المتجزأ من القصائد، وإنما يخطّون ويخططون لديوان كبير، قد يستغرقون في تشييد صرحه سنوات، جماليًا وفنيًا، وهم في ذلك، يتأملون كل يوم ما أنجز، ويراجعون ما نقص، مهتمون بألا يكرروا أنفسهم، ولا يناقض رؤاهم. وبعبارة أخرى، فإن الشاعر الذي يكتب ديوانه الشعري وعينه مسلطة أن يكون كتابًا متكاملاً ببناء كلّي ذي رؤية واضحة، وفلسفة متميزة، وجماليات جديدة، غير الشاعر الذي يكتب نصوصًا مفردة، ثم يكتشف عند تجميعها لنشرها في كتاب أنها متكررة الطرح أو متناقضة فيما بينها، وأيضًا متكررة البنية والجماليات.

ولاشك أن الانطلاق من مفهوم "علم النص" أو ما يسمى Discourse Analysis والبعض يطلق عليه تحليل النصوص أو الخطاب، وإن كنا نفضل مصطلح "علم النص" لأنه يطمح إلى شيء أكثر عمومية، فهو من ناحية يشير إلى جميع النصوص وأنماطها في سياقاتها المختلفة، كما أنه يتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات طابع علمي محدد (١٢٠). فعلم النص يعنى بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة (١٢١)، وبغض النظر عن الاختلاف في المصطلح، فإن علم النص يتعامل مع النص بوصفه خطابًا، وللباحث أو الناقد الحرية في استخدام مختلف آليات التحليل، خاصة ما طرحته الألسنية الحديثة التي تدرس النص بوصفه نظامًا لغويًا إشاريًا، وعلى الباحث أن يدرس العلاقات الحاكمة فيه ويحلل شفراته، في ضوء السياقات المختلفة للنص خارجيًا وأيضًا في ضوء الدلالات المتعددة التي يولدها النص في بنائه اللغوي والفكري.

---

١٢٠) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص٢٩٤.

١٢١) السابق، ص٢٩٣.

أما رؤية ما بعد البنيوية، والتي رأتها فلسفة ما بعد الحداثة في تحليل النص، فإنها تشترك مع علم النص في كونها تنطلق من النص ذاته، وتسعى إلى المزيد من تحليله واستكناه شفراته ورموزه وإشاراته، ولكنها تنطلق دائمًا من الدرجة الصفرية، أي أنها لا تفترض أية تأويلات سابقة للنص، وإنما تقرأ النص في ضوء أنه غير مرتهن في نظام سابق أو بنية محددة مطلوب تحليلها، وعدم الاقتصار على دلالة أحادية للمفردة هي الدلالة المعجمية فحسب، وإنما يغدو فضاء النص مفتوحًا على دلالات لا نهائية، وفي ضوء جدلية الحضور والغياب، والمعنى المؤجل الذي يمكن أن يكتشف مع أي قراءة أخرى، وأن النص يحوي نصوصًا تحتاج إلى تأويل، فيصبح النص بذلك شبكة من الدوال، التي تلمع مع كل رؤية جديدة، بمدخل ومنهج جديد، وكلما أمعن القارئ في النص وتوصل إلى رؤية جديدة ومعنى مختلف، كانت لديه لذة أيروسية هي لذة الاكتشاف (١٢٢).

في ضوء ما تقدم، نلج القراءة النقدية، ونحن مسلحون برؤية علمية؛ باحثة عن التميز في الطرح والعالم والبناء. وقد جاء النهج في القراءة النقدية، ساعيًا إلى تقديم دراسة شاملة على التجربة، لا تقف عند البعد الرؤيوي على أهميته، وإنما تقرأ التجربة في أبعادها الشكلانية أيضًا، متخذة البعد الرأسي الذي يبدأ من الغلاف وعتبات النص وبناء الديوان وترتيب نصوصه، وتأويل ذلك ضمن الطرح العام المقدم في التجربة، ومن ثم الولوج إلى الديوان ببعد أفقي، يستنطق الفقرات الشعرية، محاورًا الأسطر والجمل، ويبحث في المفردات والتراكيب والصور والرموز، ويغوص في العالم الشعري الذي اجتهد الشاعر في إبداعه، أملاً في الوصول إلى الفلسفة التي تضفر الجماليات الشعرية، والتي لا تنفصل عن واقعنا، ولكنها تتأمل واقع الحياة المعيش، وهي سابحة في الفضاء الإلكتروني، أو هي تعيش في دنياها وروحها هائمة في واقعها الافتراضي. فدراسة العمل الشعري تكون بمثابة استراتيجية نصية للقراءة، يجب استثمارها وإطلاق فاعليتها، كي لا يتحول المنهج إلى سلطة مفهومية إجرائية ومتعالية، ليس للعمل الشعري إلا الإذعان لها والتسربل بصبغتها، والتطابق مع نتائجها (١٢٣).

---

١٢٢) جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، بحث منشور في مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (١٠٥)، يناير ٢٠٠٧، ص٦٧.

١٢٣) البناء المونولوجي وانشطار الذات، محمد فكري الجزار، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٥٨)، شتاء ٢٠٠٢م، ص١٧٧.

فمفهوم الشعرية النصية مؤسس على أنه يحتوي اللغة ويشعّرها، ويغذيها بالجديد من المجازات والتراكيب والرؤى، دون أن يستغرق الناقد في دراسة البنية الداخلية للنص، فيحصر نفسه عند الشكل دون جوهر الفكر، أو يناقش رؤى النص الشعري فيحيله إلى نقاش فلسفي دون النظر إلى البنية الجمالية، وإنما تجمع بين البعدين، فكلاهما مكمل للآخر، وفي حالة انفصالهما، يشذ كل بعد ويتجمد، دون إضاءة لجماليات النص إذا كانت الدراسة مضمونية، ودون النظر إلى فلسفة النص وقراءته للعالم إذا كانت الدراسة شكلانية.

الفصل الأول:شعرية البيت العنكبوتي ديوان (إغواءات الفراشة الإلكترونية) نموذجًا

يمثِّل ديوان "إغواءات الفراشة الإلكترونية" [١٢٤] للشاعر "محمد يوسف" [١٢٥] نقلة نوعية في تجربته، على أصعدة عدة، فيكاد يكون هو الديوان الأول من نوعه، الذي حوى تجربة شعرية متكاملة عن التعامل مع الفضاء الإلكتروني، بالنظر إلى تاريخ صدوره المتقدم نسبيًا (١٩٩٨م)، وبالطبع فإن زمن كتابة نصوصه سابق على هذا التاريخ بسنوات، حيث تمتد تواريخ كتابة النصوص كما ذكرها الشاعر في ذيل كل نص خلال ثماني سنوات، تبدأ من (١٩٩٠ إلى ١٩٩٨م).

لاشك أن هناك تجارب شعرية عربية مختلفة تعاملت مع عالم الحاسوب والشابكة بشاعرية، ولكنها كانت نصوصًا متناثرة، حتى توقيت صدور هذا الديوان. ونلاحظ أن الديوان قد صدر في توقيت قديم نسبيًا، حيث كان الحاسوب وشبكات الإنترنت محدودي الانتشار في العالم كافة، وفي المجتمع العربي خاصة، فتعد التجربة مغامرة شعرية وفكرية وجمالية.

فيعد هذا الديوان مختلفًا في مسيرة الشاعر محمد يوسف، قبل إصداره وبعده، فشاعرنا من جيل الستينيات المهمومين بقضايا الوطن والأمة، وتفاعل الذات معها، فيعد هذا الديوان تغريدة فريدة في مسيرته الشعرية، خاصة أنه لم يعمقها بشكل واضح في تجارب أخرى، وإنما اكتفى بهذا الإصدار المبكر والمختلف، معلنًا قراءته الجديدة لعالم الشبكة العنبكوتية، بكل مفرداته ومفاجآته.

١٢٤) إغواءات الفراشة الإلكترونية، شعر، محمد يوسف، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢٥) شاعر ومؤلف مسرحي ومترجم وصحافي مصري معاصر، ولد في مايو ١٩٤٣م وتوفاه الله بعد صراع مع المرض في نوفمبر ٢٠٠٣م، وهو حاصل على ليسانس اللغة الإنجليزية، جامعة عين شمس، ١٩٦٤م، عمل في وزارة التربية بالكويت منذ عام ١٩٧٦م، بجانب عمله في مهنة الصحافة في عدد من الصحف اليومية في الكويت، مثل جريدة الوطن والسياسة والقبس، وتولى منصب مدير تحرير مجلة التقدم العلمي، وظل به حتى وفاته. أصدر عددًا من الدواوين الشعرية، أبرزها: قراءة صامتة في كراسة الدم، سلسلة أدب الجماهير، ١٩٧٠م، عزف منفرد أمام مدخل الحديقة، سلسلة أدب الجماهير، ١٩٧٢م، داليا، دار اليقظة، الكويت، ١٩٨٥م، شجرة الرؤيا، سلسلة نوافذ، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، أناهيد، دار شرقيات، القاهرة، ٢٠٠١ م.

كذلك، فإن هذه التجربة مغامرة لمحمد يوسف، كشاعر وإنسان، فبالنظر إلى عمره وثقافته وجيله؛ نجده قد تعامل مع عالم الحاسوب والفضاء الإلكتروني مبكرًا، بل وسابقًا عن جيله والأجيال التالية، ولم يكن تعامله تعاملاً تعليميًا كأداة للكتابة والقراءة والبحث فقط، وإنما تعامل شعري جمالي عالي المستوى، وهو بهذا يكتسب ريادة في ذلك الاتجاه.

ويمكن النظر إلى تجربة شعر محمد يوسف بأنه مرّ بمختلف المدارس الشعرية الحديثة، بدأ كالمعتاد بالعمودي التقليدي؛ وإن لم ينشره في كتاب خاص به؛ ثم كتب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وبحكم أنه من جيل الستينيات، فقد عاش صعود وازدهار ثم انكسار الحلم القومي العربي، إبان الفترة الناصرية، وتباهي الناصرية بدعواها الاشتراكية والعربية والحريات، لكنه أدرك أنها ذاهبة إلى زوال فقد غلبت الشعارات، وتعذّب الإنسان، فكانت الهزيمة ونهاية المشروع القومي.

فالشعر الحقيقي طاقة وينبوع لإطلاق قوى النفس والخيال والحلم والمغامرة والإبداع، ولن يقود أمة متداعية إلى الخلف، يزين لها واقعًا سياسيًا ظاهره إنجاز وباطنه خداع، مثلما فعل صوت أم كلثوم في قيادة أمة شجاعة إلى هزيمة حزيران/ يونيو ١٩٦٧م، حيث خدرت أغانيها وصوتها الفاتن الشعب، وقيادته عن إنجاز مهمته المقدسة، كانت غنائية لفظية قادرة على الإيهام، تعكس عقلية وفكرًا لفظيين، ولا تتوافر إلا في لغة ضحية أو لغة مسحوقة، تستبدل الواقع بالحلم، أو تجرد الواقع من ملموسيته، وتحيله إلى صياغات مجردة مفرغة من الدلالة، لغة شعرية هرسها ومرّغ كرامتها الإعلام واليقين الزائف, فالغنائية اللفظية غذّت الهوة التي تفصل القيادة والشعب عن الواقع الحي، لأنها تملك كل الألفاظ (على هيئة أفكار ومواقف ومجازات تعبيرية) المترادفة والمتناقضة، لديها هوس بفكرة الحرية، وفي ذات الوقت تندب واقعًا منحوسًا لايحترم القانون، فالداعي إلى الحرية الجامحة تراه عقائديًا يحاصر وجوده بمفاهيم تُبرر القمع الذي نراه لدى السلطات المتحكمة الغاشمة، ويشغل نفسه بالحساب الدقيق حول مصالحه، مصالح العمل والجاه والشهرة، وفي نفس الوقت يصرخ في وجه العالم ضد مؤسسة ثقافية أو اجتماعية ويكتب قصائده على مكاتبها ويتخذها سبيلاً لطموحاته الشخصية الأنانية.

إنها مفارقة بائسة بين حياة عاشها العرب بين إعلام وشعر لفظي يتغنى وواقع مأزوم، فأدت إلى عزلة بين الكاتب وما يكتب، وبين الإنسان والأدب [١٢٦]، وبين المبدع والمجتمع، لتكون المحصلة تراجعًا وهزيمة وانتكاسة سريعة أشد فتكًا ودمارًا.

لذا كثيًرا ما يدين محمد يوسف في أشعاره هذه الحقبة، بكل قياداتها من الجنرالات ومن تبعهم من المنافقين والمخادعين، يقول في كلمات مصفوفة كالنتوء:

اللعبة
واضحة
جنرالاتٌ
وفراشاتٌ
ورصيفٌ
للعصفور
المتجذر
في طين
الحزن[١٢٧]

١٢٦) ثياب الامبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٣، ١٤.

١٢٧) شجرة الرؤيا، محمد يوسف، منشورات وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ١٩٩٦م، ص٧٢.

وهكذا يذم ويهجو ويدين ويبرئ ذاته، ولكنه ظل يحمل في قلبه كل قضايا العروبة التي ورثها من الحقبة القومية، ويتأمل الحياة من حوله، فيجدها مجرد غابة: غابة أشباح..

والسيرك

نصوص الفخ

وتسييس النسخ

وتأسيس المسخ (١٢٨)

فيحسب لمحمد يوسف أنه مر على مذاهب وتجارب شعرية عدة، واستطاع بموهبته أن يتخلص من جمودها وترسبها في أعماقه، وأن يطور نفسه، فينتقل من الشعر ذي الطابع الخطابي الزاعق في بداية حياته، إلى شعر الحداثة، ثم شعرية ما بعد الحداثة كما نجدها في الديوان موضع دراستنا، والذي هجر فيه تصورات الحداثة، القائمة على ذات متعالية متأثرة بالبطل أو الزعيم والفكر الأحادي، إلى الذات المنكسرة المتمسكة بأمل قد يأتي يومًا في حياتها أو بعد مماتها.

إن وعي شاعرنا بقضية ما بعد الحداثة، ليس ناتجًا عن قراءاته فقط، وإنما هي نوع من التطور في الرؤية والأداة والتصور، والأهم أنه كان غير بعيد عن التطور التقني الهائل في حياتنا، ومطلع بحكم تمكنه من اللغة الإنجليزية على الجديد في الشعرية الغربية، فولج سريعًا عالم الحاسوب والفضاء التقني.

وربما يعود اندماجه في هذا العالم واستيعابه لمفرداته وتجلياته، بل وإقامته بناءات شعرية تخيلية طريفة، إلى عمله لسنوات طويلة – تزيد على السنوات الثماني- مديرًا لتحرير مجلة التقدم العلمي، الصادرة عن مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، وهي مجلة علمية متخصصة، وقد أفردت ملفات متعددة، عن الشبكة العنكبوتية، فجمع محمد يوسف بذلك بين المعرفة العلمية والتطبيقية.

---

١٢٨) السابق، ص٧٥.

وسنسعى خلال دراستنا لهذا الديوان إلى تقديم قراءة شاملة، تتوخى الإحاطة الفكرية والجمالية لتجربة الديوان، ووفقًا لهذا التوجه، ينبغي دراسة الديوان الشعري بوصفه وحدة واحدة، فلا نكتفي بالدراسة المجتزئة لنصوص الكتاب، كل نص على حدة، أو مجموعة من النصوص المنتقاة، وإنما النظرة الكلية الشاملة للكتاب، على المستوى الرأسي المتمثل في بنية الكتاب نفسه، كما تبدو في ترتيب النصوص، وما تحويه من إحالات وهوامش، والتعامل مع الكتاب بوصفه "أثرًا" لصاحبه، يدرس من كافة جوانبه، حتى لو كان الكتاب مخطوطًا، فهو خاضع للدراسة الشاملة أيضًا، بوصفه مدونة في مقابل الآثار الشفاهية التي لها ميدانها الخاص بها. وسيتم هذا عبر محاور عدة، تشمل العتبات والبناء والمتن والطرح.

عالم الديوان:

تتشكل الرؤية المحورية في الديوان، من إبحارها في فضاء شعري مغاير، يقرأ ذاته ومن حوله والعالم الافتراضي قراءة شاعرية وفلسفية ونفسية.

أ) الحالة الكهرومغناطيسية:

وقد تأتت من انغماس الذات الشاعرة في هذا الفضاء الإلكتروني، وإحساس الذات أنها في حالة تجلٍ إلكترونية، فهي تارة سابحة أو طائرة أو متلبسة في كينونة أخرى، وربما يكون هذا الإحساس الجديد الذي نستشعره نصيًا، لأنه يخالف ما اعتاده المتلقي عن التلبسات التي تعتري الشاعر، فهي - في تجارب سابقة - ما بين روحية دينية (صوفية) أو وجدانية (عشقية)، أو متخيلة (أسطوريًا)...، أما هنا فإن الحالة الجديدة كهرومغناطيسية:

الناس على ذرات الشاطئ
أبراج من أمواجْ
وأنا في كهرومغناطيسية حالي
ريشٌ مغنطة [١٢٩]

تلك الحالة النفسية ليست عادية، فقد باتت الذات خلية كهرومغناطيسية، تنداح في الأسلاك، تتعاورها الأجهزة والمواقع، وقد قبل هو أن يتخلى عن كينونته الإنسانية إبحارًا في الواقع الافتراضي، واندماجًا في عالمه، ولا بأس أن يصف الناس وهو في تلك الكينونة الجديدة، فهم أبراج عالية تكونت من أمواج، لا نعلم ماهية البرج ولا الموج، ولكن كلاهما يشي بأنه يرى البشر في هيئة عالية، لأنه ببساطة صار خلية متناهية الصغر، وحوله ريش مغنط، لتتضح الصورة أنه بالفعل الفراشة الإلكترونية التي وشى بها العنوان..

---

١٢٩) الديوان، ص١٧.

كيمياء اليتم

فيزياء الزمن الحلزوني

المتعرج

في دلتا الإفضاء [١٣٠]

في تلاقي الشعر مع العلوم التطبيقية، تعاد قراءة المفاهيم والمصطلحات، منطلقة من تعامل الذات عقلاً وقلبًا مع تلك المفاهيم، فمن الصعب أن يتخيل العقل أن الكيمياء وميدانها تفاعلات المواد، وأن الفيزياء وميدانها خاصية المواد وأحجامها وكمها، تنتقل إلى الشاعرية، وتختلط بحالة اليتم التي تتلبس الشاعر في سائر تجربته الشعرية، حيث نرى تكرارًا لتلك المفردة في كثير من أعماله، ويبدو أنها تتصف بإحساس خاص أصابه بيتم مبكر، وأنه انتمى لجيل سياسي (جيل الستينيات) الذي تيتم مبكرًا على هزيمة ١٩٦٧م، ولم تفلح محاولات الترقيع ولا الإصلاح، فالكل قد غرق في إحباطه.

فالأجيال التي توالت منذ الستينيات لم تكن بحكم المرحلة فاعلة، بل كانت طاقة متولدة من ردود الأفعال، لم تمنح نموًا صحيحًا في حضن الموروث العربي، ولا فرصة للحوار السليم والصحي مع الموروث العالمي، ففقدت الثقة بالوقت، وصارت تنحت مفاهيم ذهنية وأفكارًا تشبه بالونات هواء، تنمو بمعزل عن الحياة، وتصنع يوتوبيا مشحونة بعواطف سلبية بفعل الإحباط الداخلي والعجز وتتمحور حول أنوية وهمية لتكوّن محاور تصبح مقدسة مع الأيام، فبدا المثقف العربي في مرحلة ما بعد حقبة الحلم القومي، في حالة انفصام مفزعة، وأن مؤسسات نظامه لا تبالي باليوتوبيا التي ملأ نصوصه بمفاهيمها [١٣١].

١٣٠) الديوان، ص٢٢.

١٣١) ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ص٣٨.

إنه مثقف الأنا، صانع كتب، لا يشكل مع غيره ثقافة مجتمع، إنه يقرأ ويكتب من أجل أن يرى في نفسه هوية المثقف معكوسة حين يخرج للناس، لذلك تبدو فاعليته غير فاعلة، دوامة هواء داخل أسطوانة مغلقة، بمفاهيم لمقدسات غربية خارجية لا صلة لهم بحياتهم في المعترك اليومي، فهو توحد في الذهنية الثقافية المغلقة وليس توحّدًا جمعيًا للوعي[١٣٢].

أما شاعرنا فقد عبر عن هذه الأزمة العميقة بتلّبسه اليتم، لذا تكررت المفردة في الديوان مرات كثيرة، ومعها مفردة الأندلس المصاحبة، والعلاقة وشيجة بينهما، فالأندلس دولة إسلامية زاهرة، سقطت وتعرضت لليتم التاريخي بعدما مات آباؤها المؤسسون وتخلى عنها المسلمون المعاصرون لها.

"فيزياء الزمن الحلزوني" تجعل الزمن وهو من مجالات الفيزياء بالفعل، زمنًا شعريًا، لأنها ستقرأ ماضيه وحاضره، وتجعله يفضي ويبوح بما اختبأ في مكنوناته، والمخبوء حلم منكسر، تحول إلى كابوس؛ يطارده في نومه وصحوه وهروبه الإلكتروني، في دلالة على أنه لم يدخل الفضاء الإلكتروني بذات فردية أو هكذا توهم، وإنما دخل بإنسانيته وتكوينه وكل آلامه، وعليه ألا يتخلى عنها.

ب) ما بين الحلم والكابوس:

فالحلم بواقع دنيوي أو افتراضي مثالي، ينقلب دومًا إلى كابوس يغتال الحلم، ويجعل النفس تركض خلف الكابوس، في بكائية متصلة.

---

١٣٢) السابق، ص٣٩.

كل يوم

يرسم خريطة وشبحًا

على جسد الحلم

ثم يمحو ما رسم

ويركض عاريًا باتجاه الكابوس (١٣٣)

فالكابوس لا فكاك منه، فهو كالجنّي يتلبس بالروح ويتحكم فيها، في إيحاء بأن الواقع المأزوم الذي نعيشه لا أمل فيه أو هكذا رأى الشاعر، فحتى الفعل الإيجابي المتمثل في رسمه خريطة على جسد الحلم، هو في الوقت نفسه، يمحو بأنامله ما خطّ، ويجري ملاحقًا الكابوس. وهذا عائد إلى إحساسه بالفردية، التي تجعل النفس شبه عاجزة فلن تغير شيئًا في حياة المجموع:

وحدك

ترسم دلتا جديدة

من حرف الدال

وحدك تهدي الماء لنهر مخبوء

في ضلوع العاشق (١٣٤)

الخطاب الشعري موجه بضمير الخطاب، جاعلاً الذات الإنسانية في مواجهة مع الذات الشاعرة، فالفرد الإنسان يرسم دلتا حلمه، ويجعل الماء منبجسًا في نهرها، ولكنه نهر مخبوء، لن يغير من الظاهر شيئًا.

١٣٣) الديوان، ص٤٠

١٣٤) الديوان، ص٤٣.

من يروض من:

الحلم أم الكابوس؟ (١٣٥)

رغم أن الحلم والكابوس تعبيران عن حالة نوم أو على الأقل حالة تغييب عن الواقع، ولكن السؤال حول أيهما أكثر ترويضًا للآخر، والإجابة بالطبع غير مطلوبة فالاستفهام استنكاري استهزائي، فالحلم يوحي بالتفاؤل الذي هو المستقبل، والكابوس بالتشاؤم الذي هو الحاضر، وقد غيبت الذات الشاعرة الحاضر كواقع وفعل واكتفت بحالة الغياب واللاواقع. مؤكدًا:

لا أحد

في متاهة الرؤيا

إلا جنوني.. ! (١٣٦)

فالرؤيا متاهة، لأنها نأي عن الواقع، وتيه في الخيال، وما هرب من الواقع إلا لسواده، وما لاذ بالخيال إلا لجنونه.

الحلم وحيد

والعزلة لؤلؤة (١٣٧)

---

١٣٥) الديوان، ص٨٦.

١٣٦) الديوان، ص٧٠.

١٣٧) الديوان، ص١٢٧.

ج) رؤية ما بعد الحداثة:

تبدأ هذه الرؤية من نظرتها إلى الذات الفردية، حيث تراها دونية متناهية الصغر والمحدودية، فيكون الخيار أمامها العزلة، وتختار محارة من محار البحر، في إشارة إلى شدة الصغر والإحساس بالتهميش وأنها شأنها شأن المحار التي لا تحصى على شواطئ بحار ومحيطات تحيط باليابسة على الأرض، مؤكدًا في الوقت ذاته أن هذا الاختيار لا يقتل شاعريته، ولا يفتُّ في عضد بياضه/ قلبه الصافي.

مثلي يراهن على محارة العزلة

ولذا

يركض بين نتوءات النزيف

وتجليات الهديل(١٣٨)

كما أنا

في محارة العزلة

أتواشج مع البياض(١٣٩)

---

١٣٨) الديوان، ص٤٤.

١٣٩) الديوان، ص١٣١.

وهي نفس رؤية ما بعد الحداثة للذات البشرية، التي تبرمت من هيمنة الذات الحداثية واستعلاء عقلها، وهيمنة هويتها المتصلة بهوية مجتمعها ومركزية عقلها[١٤٠]، فصغرت الذات واضمحلت في العقل ما بعد الحداثي، وأدركت أنها جزء صغير من أرقام بشرية مليارية العدد، فلا داعي للتيه والاختيال، وتصور الذات أنها قطب في عالمها. وهذا الهم انتقل مع الذات من العالم الواقعي الافتراضي إلى عالم البيت العنكبوتي: الواهن في أعماقه، المتماسك في تكوينه، المتمدد كل لحظة كخيوط العنكبوت في شبكتها. فيمكن القول إن هذه الرؤية محور للديوان، تقدم مشروعية أسئلة تتصل بالماهية والكينونة والذات، وتؤسس لما بعدها من رؤى.

إنه يرى أن الإنسان يعيش بأقنعة عديدة، ومن الصعب أن يعبر الفنان عن هذه الازدواجية، وحالات النفاق التي يعيش فيها الفرد:

الوجه مزدوج

القناع مزدوج

الكيماوي مزدوج

من يرسم هذه الثلاثية: بيكاسو

- أم سلفادور دالي - أم...؟ [١٤١]

ذاك سؤال فلسفي، يتصل برؤية الشاعر للإنسان، فحالة الازدواجية لا يمكن تسطيرها شعريًا، مثلما لا يمكن التعبير عنها تشكيليًا، ونلاحظ أن استشهاده بفناني السيريالية (بيكاسو ودالي)، إشارة إلى حالة التخبط والعبثية التي نعيشها.

---

١٤٠) الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، محمد نور الدين أفاية، أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٨م، ص٢٣٨.

١٤١) الديوان، ص٨٩، ٩٠.

لذا نجده يصرح أن مآله في النهاية، وبعد تطواف فلسفي وشعري وحياتي أنه ما بعد حداثي، ورافض لكل طروحات مفكري ما بعد الحداثة، بعدما توصل إلى رؤاهم بمفرده، ووفق رحلته الفكرية:

في المتاهة

شاعر ما بعد حداثي

يطرح رولان بارت

وفوكو

خلف قوس رؤيته...

المتاهة واسعة حد اللوعة

وما بعد الحداثة

متاهة داخل المتاهة

ولا سلطة إلا سلطة طرح الأسئلة(١٤٢)

وهكذا قرأ شاعرنا واقعنا، فما بعد الحداثة عنده ليست قناعات مستقرة، وإنما أسئلة مستمرة، وليس لدى الذات ما تمسكه وسط متاهات الفكر المعاصر، فقط القدرة على طرح السؤال، التي هي سلطة في حد ذاتها. ونلحظ استخدامه "المتاهة" التي هي مفسرة للغابة، والكابوس، والكهف.

إن الحياة في الواقع الافتراضي فرضت عزلة إجبارية على الذات الشاعرة، وجعلتها في ختام تطوافها فاقدة اليقين، وهي نفس الشعور المكتنف مفكري ما بعد الحداثة، بعدما وجدوا أن حداثة الآباء أدمتهم حروبًا، وأشقتهم سلمًا:

---

١٤٢) الديوان، ص٩٤.

خبط مدمن العزلة رأسه في
الحائط الذي يفصل بين اليأس
الكامل
واليقين المتشظي..
حاول أن يغادر المتاهة
فارتطم بأصوات أشباح
تتصاعد منها رائحة السخرية الزرقاء (١٤٣)

بات كثير من مستخدمي الحاسوب يشتكون ويشكو من حولهم من الإدمان الذي أخذهم من حياتهم الخاصة، وجعلهم في عشق وصل إلى الوله مع الحاسوب والشبكة العنكبوتية، فأن يذكر الشاعر بأنه مدمن العزلة، فهو اعتراف بما آلت إليه نفسه الخاضعة مثل الآخرين لهذا العالم السحري، والذي جعله ينظر إلى حياته الواقعية التي غادرها ويغادرها فاكتشف أنها بلا يقين، وأنه في متاهة.

لأن بيل جيتس
كاهن المعلوماتية الأكبر
قد فرض عليها الإقامة الجبرية
على المسافة بين الحلم والكابوس(١٤٤)

---

١٤٣) الديوان، ١٠٨.

١٤٤) الديوان، ص١١٦.

إن "بيل جيتس" علامة على التحكم البشري في هذا الواقع الافتراضي، فهو في النهاية إنسان، جعل اختراعه لبرامج الوندوز، وجعل الحاسوب من مجرد جهاز شبكي صغير في فضاء مكاني وزمني محدود، إلى جهاز فردي الظاهر أن الفرد يملكه، ولكنه في الحقيقة يملك الفرد، ويجعله مقيمًا جبريًا – باختياره وإدمانه- على هذا الجهاز الذي منعه من أحلامه وأيضًا كوابيسه.

د) النص المفتوح/ القصيدة العنكبوتية:

يتبنى مفهوم ما بعد الحداثة في تعامله مع النص، مفهوم "النص المفتوح" ضد النص المغلق، فالنص المغلق ذو دلالة واحدة، يتفق عليها القراء، ولا تتسع إلا لشرح واحد، أو رؤية واحدة، فهو نص نهائي محدد سلفًا في ذاكرة المؤلف والقارئ، بالنظر إلى طبيعة هذا النص التي لا تسمح بتأويلات متعددة، ولا توجد فيها مساحات للحضور والغياب، ففيه بُعد واحد، وطبقة واحدة، فلا يتيح تعدد التأويلات ولا القراءات، كما لا ينفتح على خارجه، ولا يتأثر بالعوامل الاجتماعية والثقافية الطارئة، وإنما تظل دلالته أحادية أو واحدية (١٤٥). أما النص المفتوح، فهو على النقيض، إنه ذو بنية جمالية وفكرية تسمح بالاختلاف والتعدد، والحضور والغياب، يقرأ مرات ومرات مع اختلاف الزمان والوقائع والأحداث، لأنه نص متجدد، المعاني فيه متواترة متوالدة، وأيضًا يخضع لمزيد من التأويل مع اختلاف مناهج دراسته، وتعدد مداخل قراءته، يسبح المعنى فيه في فضاءات لانهائية، يخاطب العقل والمشاعر والذائقة، فيه دائمًا ما يسمى القراءة التأويلية التي تسبقها عادة القراءة العادية (١٤٦).

١٤٥) جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، ص٦٧.

١٤٦) انظر: القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م، ص٧٢، ٧٤.

وبالطبع فإن النص المفتوح لا يرتبط بمذاهب ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة، فهو قديم قدم الإبداع ذاته، فالنصوص أحادية الدلالة يعيها القارئ منذ الوهلة الأولى، دون أن يجد جديدًا عند القراءات التالية له، وتكون غالبًا ذات طابع تقليدي مباشر مكرور الفكرة، وبنية جمالية ضعيفة أو سطحية، أما النصوص منفتحة الدلالة فهي أيضًا قديمة مع الإبداع، ونراها في الكتابات الخالدة في مسيرة الإنسانية والتي يستعيدها الناس والمفكرون دومًا، وفي أمهات الكتب العلمية والإبداعية وفي سائر الفنون والعلوم، وجاءت رؤية ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية مؤكدة على هذه النوعية من الكتب، مستهدفة أن ينتج الإبداع النصوص العميقة جماليًا وفلسفيًا، والمشتبكة مع الواقع الإنساني الثقافي والاجتماعي، وتنفتح قراءتها لأجيال قادمة تبني على ما بثته من رؤى وجماليات. أيضًا، فإنها تعيد قراءة الإبداعات السابقة والخالدة غير مقيدة برؤى مسبقة، ولا قناعات متجمدة. إنها ببساطة تتبنى رؤية أن النص المبدع لا يعرف نهاية للدلالة، ولا تسطيحًا للفكر، ولا انعزالاً عن الواقع.

وفي تجربة محمد يوسف، وفي هذا الديوان، يتبنى بشكل مباشر مفهوم النص المفتوح، ويجعله معتمدًا عبر رحلته في الفضاء التقني شعريًا، حيث تتزاحم أسئلة حول هذه التجربة، التي قاربت حد المغامرة، فيقول:

هل قصيدة الكمبيوتر

في وسعها أن تشع حيوية وجاذبية

مثل القصيدة التي يكتبها العصفور؟ (١٤٧)

---

١٤٧) الديوان، ص١٢٦.

العصفور هو الذات الشاعرة؛ تغرد بما درج عليه الشعراء منذ عصور، بأن يكون شعرهم تغريدًا شفاهيًا ثم مكتوبًا، بحرية وانطلاق كالعصفور على الأشجار، وربما يأتي التساؤل بعد مغامرة القصيدة الكمبيوترية، وقد اكتشف الشاعر أن بها قيود ربما تعوقه عن التحليق، أو ربما ملّ من قيود الحاسوب، وتحكمات الشبكة العنكبوتية، ورأى أن الحياة الحرة الطبيعية أجمل. فلا عجب أن يعلنها صريحة:

القصيدة الساخنة

مثل الرغيف الساخن

خبز القلب، وفيزياء الجسد (١٤٨)

والسخونة في ضوء الدلالة الكلية تعني توهجًا واشتعالاً في التجربة الشعرية، وتعني الدفء الذي يجعل النفس راضية بعدما باحت بمكنوناتها، وربما يكون التشبيه ب "رغيف الخبز الساخن" أوقع، لأنه مرتبط في الوجدان الجمعي بالطزاجة والشبع، أما تعبير "فيزياء الجسد"، فيجعل القصيدة كلمات ومشاعر وفكر ممتزجة أو عضوية في الجسد نفسه.

إن رسالته الإبداعية وسيلتها واحدة أو أحادية، إنها القصيدة، بكل ما فيها من شاعرية وخصوبة وعطاء وتحريض:

فالقصيدة مثل أنوثة الأرض

وذكورة النص

وفحولة الحرف

لها ما لها من الفعل والإيقاع

---

١٤٨) الديوان، ص١٢٦.

وصلصلة الصلصال المتشكل في كيمياء الكاف وفيزياء النون

إذن فلتخرج القصيدة

من فائض عادم الحزب

وفائض عادم السجن

وليكن النص

فوق الحزب(١٤٩)

النص السابق يفضي إلى دلالتين متضادتين: فضاء القصيدة واتساع رسالتها، في مقابل ضيق الحزبية والسجون، فالقصيدة الشعرية لها رحابة عظمى، تجعل الشاعر منطلقًا متأملاً في الحياة والأفكار؛ يقيّمها شعريًا، مثلما يقرؤها شاعريًا، وقد استخدم تعبيرات جمعت العطاء والقوة والخيرية: ف "أنوثة الأرض" عنوان الخصوبة وغزارة الإنبات والثمار وتنوع الغرس، و"ذكورة النص" دالة على الرغبة في التغيير والفعل الإيجابي المثمر والأثر الممتد، خاصة أنها جاءت بعد أنوثة الأرض، و"فحولة الحرف" تحمل العنفوان والقوة والعطاء المتدفق؛ في مواجهة الحزب بما في مفهومه من تأطير للفكر، وتحجيم للروح، ومنع الفردانية الإبداعية، فهو والسجن سواء، ويبدو أنه يستحضر - بالإشارة لا صريح العبارة – التجارب الحزبية العربية الحكومية في حقب سابقة (مثل الاتحاد الاشتراكي في مصر، وحزب البعث في العراق وسورية) حين تأطر المبدعون بالخطاب الحزبي الذي أعماهم عن واقع فاسد، وحد من خيالاتهم، وجعلهم أبواقًا لنظم وأوضاع سياسية مستبدة ومتجمدة. فهو ينتصر لكل حرية انفتاح وانطلاق.

وليكن النص المفتوح

سنديانًا وصفصافًا

وكافورًا وتوتًا.. ! (١٥٠)

---

١٤٩) الديوان، ص٥٧، ٥٨.

١٥٠) الديوان، ص٥٩.

لقد استخدم مفردات الأشجار "السنديان، الصفصاف، الكافور، التوت"، وهي أشجار جامعة للظل والثمار وطول العمر، في توضيح مفهوم انفتاح النص، فالانفتاح لا يعني تحررًا من قيم أو أخلاق أو أفكار، بقدر ما يعني خيرية تبدو في ثمار التوت العنابية، وظلال الصفصاف والسنديان والكافور الممتدة، وكلها تصب في رخاء الإنسان، وتعلي من قصدية الخير وتعزيز رسالة الشاعر التنويرية القيمية. فالرمزية لا تعني انسداد النص ولا غموض جمالياته، بقدر ما تعني صلاحيته للتأويل من المتلقي، لأن الذات الشاعرة تحوي العالم في أعماقها، وتروم أن تعبر عن احتوائها من خلال رموز وتعبيرات ومشاعر وأيضًا الجسد، فالنص غير مقتصر على العقل والقلب:

النص مفتوح على ماء الجسد

النص مفتوح على دمي [١٥١]

فانفتاح النص لا يقتصر على دلالته، وإنما يتجاوز إلى الاتصال العضوي بالجسد والدم، فتصبح الكلمات من خلايا التكوين العضوي، وتكتب بنقاط الدم، وتلك الإضافة إلى مفهوم النص المفتوح، تجعل الذات الشاعرة منشئة النص غير منفكة عن نصها، وكأنها ترسل رسالة ضمنية، أن المؤلف لن يموت، فالنص عصارة روحه، ودماء قلبه، وما دام النص منفتحًا غير منغلق، فهو دال على انفتاح مبدعه، على الحياة والأحياء.

١٥١) الديوان، ص٧١، ٧٢.

العتبات النصية:

اهتم النقد الحداثي في مناهجه العديدة بدراسة النص بشكل كلي، والتعامل مع النص مدونًا، بمعنى أن تتم دراسة النص متنًا ومحتوى، وسائر مكونات الكتاب البادية في الطباعة والإخراج الفني والغلاف، وتنسيق الكلمات، بجانب دراسة عنوان الديوان والعناوين الفرعية، والحواشي والإهداءات والمكملات، وفهارس ومقدمات وخاتمات وغيرها من بيانات النشر زمنًا ومكانًا، وهي تشكل في ذات الوقت نظامًا إشاريًا ومعرفيًا لا يقل أهمية عن محتوى النص الأساسي، الذي يحيط به، بل إنه يلعب دورًا مُهمًا في كيفية القراءة، وإرشاد القارئ، ضمن الدلالة العامة والدلالات المتفرعة عنها للكتاب، فدون شك، الحواشي الهوامش جزء من خطاب المتن المقدّم، مثلما هو جزء من عملية تلقي النص، وفهمه، والتعمق فيه. وهي ما تسمى العتبات النصية Paratext التي هي: "عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، وكما قال جينيت: احذروا العتبات"[١٥٢]

وتلتقي العتبات مع منهج التحليل السيميائي، بوصفه أحد مداخل الدراسة الشعرية، "لأن السيمائيّة مع استثمار كلّ عطاءات التأويلية، والرمز والقرينة والإشارة، والمماثل (الإقونة) والانزياح، وكلّ الإجراءات السيمائيّة التي يستظهر بها المحلّل على قراءة نصّ شعريّ على نحو من الجمالية راقٍ" [١٥٣].

فالسيميائية أو علم العلامات سبيل مهم لقراءة العمل الفني عامة، والشعر خاصة، لأن دراسة العلامة النصية تجمع في طياتها شتاتًا عدة من الجماليات السابقة، مثل الرمز، والإشارة.. إلخ، والأهم أن التأويل يلازمها، فتتأول العلامة في فضائها النصي، وكلما كانت أكثر جدة، كانت أشد إضاءة.

١٥٢) د. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٦م، ص١٣.

١٥٣) التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ [تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ]، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م، ص١٥.

وهذا بالطبع يتوقف على قدرات الشاعر في ابتكار بنائه النصي الجديد، ف "خصوصية الاستعمال الفني للعلامة تضفي على علاقتها بالموضوع الجمالي (المعنى – البنية) نوعًا من الاستعارية، التي تجعل سيرورة التدليل (السيميوزيس) في العمل الفني تتميز بنوع من الامتلاء الذي لا ينضب معينه" [١٥٤].

فهناك علامات مستهلكة لا جديد فيها، يمتاحها الشاعر مما هو متداول شعريًا، وهناك علامات تصدم القارئ، وتجعله متفكرًا متفحصًا في كنه العلامة الجديدة أمامه، وما فيها من دلالات، خاصة أن العلامة اللغوية قد تتقارب مع الاستعارة أو المجاز أو الرمز.

وبالنظر إلى خطاب العتبات النصية من منظور جمالي مؤثر، فلا يكون مجرد محطة تواصلية عابرة أحادية المظهر وبسيطة التكوين [١٥٥]، وهذه الرؤية التقليدية، التي لا ترى في العنوان كمعبر أولي عن مضمون الكتاب وإرشاد لما فيه، وفي دفتي الغلاف، كحاويين لأوراق الكتاب , في حين أن التقنيات الحديثة في إخراج الكتاب، عبر الاستعانة بمصممين ومخرجين بمعية المؤلف، ساهمت بشكل كبير في تقديم دلالات جديدة للقارئ، عندما يتفاعل مع النص، مضمونًا وشكلاً. فقد أضحى في المتن المدروس "ظواهر نصية معقدة وملتبسة لا تبوح بكل مدلولاتها ولا تجلي ما هي حاملة له، فمدلولها كامن في منطق تكونها وفي ما تشي به من معان و دلالات كامنة غير تلك الظاهرة" [١٥٦].

وبوجه عام، فإن ما تحمله مادة العمل الأدبي وتحديدًا الغلاف من علامات؛ هي بمثابة عتبات توصف بالنصية لعدة أسباب: إنها علامات حاملة للغة العنوان أو متعالقة معها، الأمر الذي يدخلها في وظيفة العنوان. وأنها علامات غير متكررة في الغالب. وأنها علامات متأخرة على العمل، فهي تكون بعد الفراغ منه، ومن ثم فعلاقتها به علاقة كلية، وأنها تنطوي على نوع ما من خطاب المتلقي يكون خطابًا موضوعه العمل نفسه [١٥٧].

---

١٥٤) سيميائيات التواصل الفني، د. الطاهر روابنية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٧م، ص٢٥٤.

١٥٥) عتبات الكتابة الروائية، د عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط١، ٢٠٠٩، ص٨

١٥٦) السابق، ص١٠.

١٥٧) البناء المنولوجي وانشطار الذات، ص١٧٧.

مما يفتح المجال، لإعادة القراءة لأي كتاب، في ضوء سياقاته الثقافية والزمانية والمكانية، بدءًا من الغلاف ثم قراءة المتن، وما أُلحق به من هوامش وصور وشروح وملخصات، أملاً في المزيد من التعمق لفهم مرامي الكتاب، وما يتفرع عنه من تأويلات ودلالات.

فالعنوان مثلاً يشكل - مع الغلاف - العتبة النصية الأولى، وهو: يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو مفتاح الدلالة الكلية المتوخاة في النص، ويشكل أحد المفاتيح لإضاءة المساحات المعتمة في النص، وعبر التوقف عنده، يلج الدارس أغوار النص، ساعيًا إلى كشف المزيد منها.[١٥٨]

ومن هنا، لم يصبح العنوان مجرد بوابة لدخول النص، ولا ملخصًا لمضمون النص فقط، وإنما سبيل لسبر أوليّ لما في النص من معان، والقارئ الفاعل يضع العنوان نصب عينيه أثناء قراءته للنص، يتأمل المتن ويربطه بالعنوان الأساسي، ويستحضر العنوان ليكشف المزيد في النص. فالعنوان هو: الإفضاء الأول للنص، فيما المقدمات هي الإفضاء الثاني.[١٥٩].

وبالنظر إلى عنوان الديوان "إغواءات الفراشة الإلكترونية"، نلاحظ أن فيه عدة أمور: فهو كاشف عن الجديد الذي يطرحه الديوان، فتعبير "الفراشة" تعني أن الشاعر محلق فيه كالفراشة، ليس تحليقًا ذاتيًا، بقدر ما هو تحليق بتجربته، ومع إضافة لفظ "الإلكترونية"، تنفتح الدلالة أكثر، لنعرف أن الفراشة ليست كائنًا حيًا فيه الروح، وإنما إحدى أيقونات جهاز الحاسوب، عندما يتصل بالفضاء التقني وينفتح على ما فيه. أما بدء العنوان بكلمة "إغواءات"؛ فهو دال على أن الشاعر لن يحلق بذاته، ولا بفراشته، وإنما هو في غواية متعددة، في هذا العالم الافتراضي المنفتح إلى ما لا نهاية، ووسيلته تلك الفراشة التي سيعتلي ظهرها، متأملاً عبر جناحيها، أين ستأخذه وماذا سيشاهده.

---

١٥٨) محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م، ص٧٢

١٥٩) شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل الفلسطينية، ١٩٩٩م، العدد٦١، ص٨٨.

الغلاف جاء باللون العنّابي، الذي يملأ الصفحة، ليفسح الضوء للون الأخضر للعنوان والأصفر في الصورة المرفقة، المحتلة نصف الغلاف الأول؛ صورة مرسومة لأوراق نباتية كبيرة، صفراء اللون، وقد التصقت بها فراشات بنية اللون، لتكون الغواية ببعد جديد، ما بين العنوان المحدد لفراشة إلكترونية، والصورة المحملة بفراشات حقيقية، وتبقى الدلالة مفتوحة، فالفراشة تحلّق، أيًا كان الفضاء، حقيقيًا أو إلكترونيًا.

أما الإهداء فجاء منحدر الأسطر، أشبه بدرجات السلم عندما ننزل عليها:

إهداء: إلى

الوردة الغائبة

الخارجة

على النص الإلكتروني [١٦٠]

الإهداء يشي بدلالة أخرى، تُعطي دلالة متعاكسة مع دلالة العنوان، فالوردة الغائبة حقيقية، ويبدو أن الذات الشاعرة تودّعها، وتودّع الواقع الحقيقي معها، كي تطير مع الفراشة الإلكترونية في عالم جديد، والعلاقة متصلة بين الفراشة والورود، ولكنها هنا منقطعة. وبعبارة أخرى: فإن الذات تخلع دنياها الحقيقية، وهي تلج الفضاء الإلكتروني، وهو خلع وقتي، فالدنيا والتاريخ والنفس والبشر حاضرون في وعي الشاعر وثنايا النصوص.

---

١٦٠) الديوان، ص٥.

بنـاء الـديـوان:

يرتكز المنظور الرأسي للقراءة النقدية على النظر إلى بناء الديوان وترتيب النصوص، وعناوين أقسام الديوان وقصائده وتأويل هذا في ضوء طروحات الديوان، وأيضًا طروحات الديوان ومحاور دلالاته، وهذا لا يمنع من النظر إلى نصوص الديوان ذاتها، وإنما سننظر من الرأس إلى الفرع، ومن الكل إلى الجزء، وما بين دراسة الرأسية والأفقية، تتولد المزيد من الدلالات والإيحاءات.

١) عنونة أقسام الديوان:

جاء بناء الديوان في أقسام خمسة، بعناوين فرعية مرقمة تحمل "وتر ١، وتر ٢... وتر ٥"، ودلالة العناوين واضحة، فالوتر علامة النغم والغناء، وكأن الشاعر يقدم في هذه التجربة معزوفة نفسية متأملة للذات والحياة والفضاء الإلكتروني، مستخدمًا مفردات موسيقية عديدة. إن روح الوتر أو النغم ليس جديدًا في تجربة محمد يوسف الشعرية، فقد استخدمها من قبل في أكثر من كتاب، على نحو ما نجد في كتابه الشعري النثري "داليا" [١٦١]، حيث قسم فصول الكتاب إلى عنوان "الإيقاع الأول.. إلى الإيقاع الخامس"، وربما نجد في ديواننا موضع الدراسة تكرارًا للفكرة باستخدام وتر، وربما يعود هذا إلى عشق شاعرنا للموسيقى أو تخيله أن الشعر في جوهره نغم، وأن الشاعر مبدع للإيقاع. وبالطبع فإن ظاهرة تكرار ألوان بعينها أو مفردات وتراكيب واضحة في أعمال محمد يوسف الشعرية، وهو تكرار يمكن أن يحسب ضد تجربته، بمعنى أنه يمتاح من قاموس شعري متقارب الألفاظ سهل التراكيب، ولكنه في الديوان موضع الدراسة أفلت كثيرًا من هذا التكرار – وإن وجد – فهو تكرار خادم للنصوص وليس عبئًا عليها.

---

١٦١) داليا، محمد يوسف، مطابع اليقظة، الكويت، ط١، ١٩٨٣م. لعل أبرز المفردات المكررة في هذا الكتاب، والتي نجدها في ديوان الفراشة الإلكترونية أيضًا ألفاظ: اليتم، النيل، الأندلس، اليمامة، العصفور، النهر. ويبدو أنها تشكل قاموسه اللغوي الشعري.

أما عن العنونة باستخدام "وتر.. "، فقد بدت في عناوين القصائد، فنجد "عزف منفرد على أصابع العاشق" وهو يمثل أول النصوص، وفيه يطرح سؤال الولوج إلى العالم الإلكتروني:

هل بيت العنكبوت الإلكتروني

ضيق إلى هذا الحدّ؟

لا الرصيف يسع النمل

لا قاطرة المترو- نجمة الصباح-

شجرة السنديان- وردة الرحيل.. في انتظار "جودو" (١٦٢).

ومن النص الأول، يتحدد معنى العزف؛ فهو إبحار في عالم البيت العنبكوتي ولكن إبحار الشاعر العازف في هذا الفضاء الرحب، الذي نعته ب "بيت العنكبوت" وهو وصف مأخوذ من تسمية شبكة المعلومات الدولية بالشبكة العنبكوتية، في إشارة إلى كونها متمددة متشعبة، مثل العنبكوت الناسج لخيوطه، والتي سرعان ما تمتد وتتشعب، وهي أيضًا تتناص مع مفهوم "بيت العنكبوت" المذكور في قوله تعالى: {مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُواْ مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ} (١٦٣). وقد ورد في جلّ التفاسير أن وصف بيت العنبكوت بالوهن ينصرف إلى بيت العنبكوت المكون من خيوطه، وهو أشد البيوت ضعفًا(١٦٤) ولكن هناك رأيًا آخر، يرى أنه من غير الراجح أن بيت العنكبوت الذي وصفه القرآن بأنه أوهن البيوت يقصد به: شبكة العنكبوت التي يتخذها سكنًا ومصيدة لفرائسه، ذلك أن العلم الحديث يثبت أن نسيج العنكبوت هو من أقوى الأنسجة الطبيعية وأن صلابته تزيد على صلابة الحديد الصلب حتى سمي بالصلب الحيوي، وأن بيت العنكبوت - المسكن -

١٦٢) الديوان، ص٩.

١٦٣) سورة العنكبوت، الآية (٤١).

١٦٤) راجع: تفسير القرآن العظيم، ابن كثير (إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي)، دار طيبة للنشر، الرياض، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠٢م، ج٦، ص٢٨٠، وأيضًا التفسير الكبير، الإمام فخر الدين الرازي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، تفسير الآية المذكورة، ج ٦، ص٦٢.

هو من أقوى البيوت المعروفة من ناحية متانة نسجه الذي يستطيع أن يقاوم الرياح العاتية، ويمسك في نسجه فرائس العنكبوت فلا تستطيع منه فكاكًا، حيث تتكون خيوط العنكبوت الحريرية من بروتين يتم تصنيعه في غدد الحرير. والحرير المنتج قوي ومتانته أشد من متانة الحديد الصلب وهو قابل للتمدد لضعفي طوله قبل أن ينقطع وهو يعد من أقوى أنواع الألياف الطبيعية على الإطلاق. وشبكة العنكبوت من القوة بمكان حتى إنها تستطيع إيقاف نحلة يزيد حجمها عن حجم العنكبوت مرات عديدة وهي تطير بسرعة ٣٢(كلم) في الساعة بدون أن تتأثر أو تتمزق. و لعل المقصود ببيت العنكبوت في الآية الكريمة هو أسرة العنكبوت التي هي بحق أَوْهَى الأسر ترابطًا وتآلفًا، والعرب استخدمت كلمة (بيت) بمعنى امرأة الرجل وعياله، وقد أثبت العلم الحديث أن العلاقة الأسرية بين العناكب علاقة تحكمها المصلحة حتى إذا انقضت المصلحة انقلبوا أعداء يقتل بعضهم بعضًا كما فصّل سابقًا، وقتل الذكر بعد الانتهاء من عملية التلقيح يحدث بين كثير من أنواع العناكب وأكثرها شهرة عنكبوت الأرملة السوداء التي سميت بذلك لأن الأنثى تقتل ذكرها بعد انتهائه من عملية التلقيح. أما بعض أنواع العناكب فتترك الأنثى الذكر ليعيش في العش بعد عملية التلقيح ليقوم الأبناء بقتله وأكله بعد أن يخرجوا من البيض. وفي أنواع أخرى تقوم الأنثى بتغذية صغارها حتى إذا اشتد عودهم قتلوا أمهم وأكلوها. ومما سبق يتضح أن البناء الاجتماعي والعلاقات الأُسرية في بيت العنكبوت تتصف بأنها مبنية على مصالح مؤقتة حتى إذا انتهت هذه المصالح انقلب الأفراد أعداء وقام بعضهم بقتل بعض، ولا تجتمع هذه الخصال السيئة والعلاقات الهشة في أي بيت لمخلوق آخر مما يجعل بيت العنكبوت بمعنى المرأة والأولاد هو أوهن بيوت المخلوقات قاطبة[١٦٥].

---

١٦٥) تأملات في تفسير قوله تعالى "إن أوهن البيوت لبيت العنبكوت"، د. صلاح رشيد، موقع إعجاز http://www.eajaz.org/index.php/component/content/article/75-Issue-XVII/746-(Although-flimsiest-of-houses-cobweb-if-they-knew-)

في ضوء ما تقدم، فإن استخدام الشاعر ل "بيت العنبكوت الإلكتروني"، ليمزج ما بين ما هو متناص تراثيًا بدلالة الوهن في أسرة العنكبوت، رغم متانة خيوط البيت، وبين ما يحمله المصطلح من إشارة إلى هذا العالم المتشعب الذي توغلت خيوطه في مناحي حياتنا. لتكون الدلالة متعاكسة لكون الشبكة العنكبوتية متينة في امتدادتها، لا نهائية في تشعبها، ولكنها واهنة من داخلها، لكثرة ما فيها من تناقضات. وفي النص المذكور أعلاه، والذي يمثل افتتاحية النصوص الشعرية في الديوان، فإن تساؤل الشاعر كاشف عن استعداده لدخول هذا العالم الإلكتروني، بكل تناقضاته، متسائلاً عن حجمه، فهل سيتسع للمترو وشجرة السنديان ووردة الرحيل، إنه يعد الذات للإبحار في العالم العنكبوتي.

ومن العزف تكون الموسيقى، ونجد هذا في عنوان قصيدة "كريشندو القاف: هل لابد لليتم أن يغتسل في زرقة الموسيقا؟، وفيه تكتسي الموسيقى بالألوان:

في موسيقى الزرقة

نكهة اليتم، وفي زرقة الموسيقى

ملوحة الفقدان،

هل لابد لليتم أن يغتسل في زرقة الموسيقى؟ (١٦٦)

أعطى لون الزرقة دلالة صوت موج البحر، وتأكدت الدلالة بذكر مفردتي الملوحة والغسل لنعلم أن الموج يمكن أن يغسل همومنا. ونلاحظ تلاعب الشاعر بالتركيب، ما بين زرقة الموسيقى وموسيقى الزرقة، إمعانًا في تراسل الحواس(١٦٧)، وإيضاحًا أن الموسيقى تمتزج في وجداننا بألوان وأصوات وحركة وهموم.

---

١٦٦) الديوان، ص٤٩.

١٦٧) تراسل الحواس مصطلح بلاغي عربي يُعبّرُ عنه بإعطاء مُدرَكات حاسّة لحاسة أخرى. ومثال ذلك ما يُقال في الشعر الحديث من مصطلحات كالنَغَم الناعم واللحن الأبيض والصوت الخشن والأغنية المُعطرة.. انظر للمزيد: النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٤١٨.

وأيضًا، يتخذ الوتر دلالة الغناء، الذي هو أحد مصاحبات العزف، كما نجد في عنوان قصيدة "غناء يفضي إلى حرف الجيم"، وفيه يتأكد تراسل الحواس حين يغرد الشاعر، معلنًا أن البياض يغني، وأيضًا يفضي ويبوح:

كل أندلس بياضٌ

كلُ بياض

غناء

يفضي إلى حرف الجيم (١٦٨)

ورغم عدم وضوح دلالة حرف الجيم، ويبدو أن الشاعر استخدمها – مع حروف أخرى في النص – للتعبير عن حروف نستخدمها في حياتنا، يمكن أن تكتسى بدلالات جديدة إذا تم تركيبها في كلمات، أو تظل مفردة فيكسوها الشاعر في نصه بما شاء من إيحاءات. وفي المقطع السابق، يكون الغناء – والوتر في خلفيته – لتكون الغاية الوصول إلى حرف الجيم الذي هو غاية سامية، لرحلة البياض بكل صفائه، وأثرًا للغناء بكل إبهاجه.

كما يتخذ الوتر دلالة البوح مثلما نجد في "وتر ٢"، قصيدة عنوانها: "إفضاءات اليمامة المجنونة" حيث يرفض أي لون من ألوان الكبت، ويدين كافة أشكالها، ويرى أن الشاعر عصفور، عليه أن يغرد ولو كان محشورًا:

سلطة الدولة تجهض القصيدة،

سلطة القصيدة تستفز الدولة،

والعصفور محشور في رصيف النص (١٦٩)

---

١٦٨) الديوان، ص٤٢.

١٦٩) ص٥٢.

فبات الشعر كزقزقة العصفور، يرضى بهذا الدور ولو كان صغيرًا، أمام سلطة كبرى هي سلطة الدولة بكل عنفوانها، التي تطارد قصيدة أنشأها شاعر عصفور، حشر نفسه في رصيف نصي، ولا يعلم أن قصيدته تستفز جبروت الدولة. ويصبح الوتر علامة على السؤال، كما في قصيدة "أسئلة المتاهة الإلكترونية" وكلها تتعلق بأسئلة ذات طابع وجودي، تلقى على الكائنات الإلكترونية:

في بؤرة العزلة، سأل

الروبوت الذكي؛

هل تستطيع أن تميز بين نكهة الدم ونكهة الماء؟ (١٧٠)

وكلا النكهتين من الواقع الحقيقي، والسؤال مطروح على الروبوت الذكي الذي تكوّن عقله من ذاكرة حاسوبية، وسبح مع من سبح في الفضاء الإلكتروني، وأصبح من كائناته الهائمة، فيكون السؤال والجواب دالين على الحيرة وعلى اللاجواب، فلا يمكن لمن جهل حقيقة الواقع الحقيقي، والماء والدم من هذا العالم.

٢) ترتيب الأقسام والقصائد:

إذا كانت الأقسام تعنونت بأوتار مرقمة، فإن القصائد تم ترتيبها وفق رؤية كلية أقامها الشاعر في بنائه لديوانه، وتتجلى هذه الرؤية في كل قسم على حدة، وفي الأقسام كلها.

---

١٧٠) الديوان، ص١٠٦.

بالنسبة إلى ترتيب كل قسم، فالملاحظ في أقسام الديوان، أن الشاعر يبدأ القسم بمقطع لقصيدة، ثم يكررها ثانية مع عنوانها، ففي القسم الأول "وتر ١"، يبدأ بقصيدة عزف "منفرد على أصابع العاشق"(١٧١)، ثم يعيد العنوان بنفس الاسم، ويسبقه بتعبير "نص مفتوح"، وكما مرّ بنا، ففي النص الأول هناك تساؤل عن ضيق بيت العنكبوت وهل يتسع لكائنات أخرى، أما في النص الثاني، فيقسمه إلى ثلاثة أجزاء، تحمل عناوين فرعية: نوستالجيا، النمل في قاطرة النمل، على حافة اللعبة (١٧٢). وكأنه يجيب عما استهل به القسم من سؤال عن مدى اتساع البيت العنكبوتي الإلكتروني لكل من: النمل، قاطرة المترو، شجر السنديان. مع ملاحظة أن النص الأول لم يتكرر أي منه في النص الثاني، وكأنه استفتاح للقسم وتساؤل معلق أجاب عنه النص الثاني الذي حمل نفس الاسم. ففي الجزء الأول: "نوستالجيا"، تلج الذات الشبكة العنكبوتية الإلكترونية، وتتأمل ما فيها، يقول:

في بيت العنكبوت الإلكتروني

تعكّز العاشق

على عصا الذاكرة

ورسم في بياض الحلم

دلتا من القرون (١٧٣)

لم تكتف الذات الشاعرة بنقل حياتها الواقعية إلى الفضاء الإلكتروني، وإنما نقلت أيضًا ذاكرتها الحياتية، كعاشقة، حالمة بحلم أبيض، لا يخصها وحدها، وإنما يخص قرونًا سابقة من بشرية أخفقت كثيرًا، وأصابت قليلاً، ونلاحظ تكرار تعبير "بيت العنكبوت الإلكتروني"، المذكور في النص الأول.

---

١٧١) الديوان، ص٩.

١٧٢) الديوان، ص٢٣-٢٦.

١٧٣) الديوان، ص٢٣.

وفي الجزء الثاني، وعنوانه: "النمل في قاطرة المترو"، تكون الرؤية التفصيلية لما ذكره في النص الأول، متعجبًا أن الرصيف لا يسع النمل ولا قاطرة المترو. وهنا يقول:

وردة الرحيل في يدها التذكرة المغناطيسية

على رصيف محطة المترو

ولا تجرؤ على الاقتراب من النمل

هل البيت العنكبوتي ضيق إلى هذا الحد؟

لا الرصيف يسع النمل

لا قاطرة المترو..... (١٧٤)

إننا أمام النمل الذي تحول من رمز على الكثرة إلى علامة دالة على البشر، وكأن البشر على كثرتهم باتوا يشابهون النمل، أو أن الذات الشاعرة تنظر إلى البشر كأنهم نمل، يتزاحمون في البيت الإلكتروني مثل تزاحمهم في العالم الدنيوي. وفي الجزء الثالث: "على حافة اللعبة"، يكون السؤال هو متسيد الموقف:

رجل وامرأة

... و...

بينهما تفاحة الأسئلة

من يقضم السؤال: ماذا؟

من يقضم السؤال: لماذا؟

من يقضم السؤال: كيف؟ (١٧٥)

---

١٧٤) الديوان، ص٢٦.

١٧٥) الديوان، ص٢٨.

تلك الأسئلة: ماذا، لماذا، كيف، تتصل بالماهية والسببية والكيفية، وكلها صادرة عن الأنثى والذكر، في إشارة إلى نوعي البشرية اللذين يشكلان العالم، ويتكاثر منهما العالم، وأسئلتهما أسئلة وجودية في جوهرها.

يلاحظ في هذا القسم من الديوان (وتر ١)، أن النصين مكرري العنوان، يشكلان جوهر القسم كله، فيمكن القول إن هذا القسم ينظر إلى البشري الذي تكاثر وبات يتسابق على الأرصفة، وبات البشر أرقامًا، وذابت الذوات الخاصة، التي كان يتيه بها الإنسان، وأصبح الناس في نظر الذات الشاعرة أشبه بالنمل أو النسخ المكررة.

وفي القسم الثاني: "وتر ٢"، نجد النص الأول فيه بعنوان "إفضاءات اليمامة المجنونة"، حيث يقول فيه:

النص مفتوح على الماءِ..

الماءُ مفتوحٌ على الدم [١٧٦]

النص المكتوب ينفتح على الماء، والماء ينفتح على الدم، لتكون المسألة دائرية: كتابة، ماء، دم، وأيضًا وجودية، فالإنسان خُلق من ماء وتراب، وتجمع بين البشر رابطة الدم، والكتابة تحفظ العلم والشعر ومكنون الصدر. ويظل عنوان النص "اليمامة.." مجهولاً، وفي النص الثاني حامل نفس الاسم، تتضح الدلالة، ولكن ما يستوقفنا في النص الثاني، أنه موجه إلى "محمود درويش" الشاعر الفلسطيني المعروف، لنعلم أن القصيدة ستتناول مأساة الأمة المركزية وهي قضية فلسطين، والمفارقة أن شاعرنا يعيد نفس النص السابق في مستهل نصه، ثم يذكر اليمامة قائلاً:

ل/ فلسطين يتم اليمامةِ

---

١٧٦) الديوان، ص٣٩.

يا يوسفُ

هل تشهد إخصاء البندقية

كان الخيار الذي طرحه شايلوك

على مائدة اللحم الحي؟ (١٧٧)

وقبل هذا المقطع يستحضر العصفور قائلاً:

يرفض العصفور

أن يجلس القرفصاءَ

يرفض الينبوع أن يجلس القرفصاء (١٧٨)

فاليمامة عنوان النص، تعني دلالات شتى، دلالة التغريد الحر، والفعل الإيجابي ورفض القعود، مثلما رأينا فعل العصفور، وفي مأساة فلسطين، تكون اليمامة يتيمة، وهي تشاهد البندقية المخصية، وإجرام شايلوك اليهودي.

يمكن أن نقرر أن ذكر الطائرين في هذا النص، من باب الدمج في الدلالة، فالعصفور واليمامة كلاهما دال على الانطلاق والرغبة في التغيير، مثلهما مثل الشاعر، التوّاق للحرية والغناء والإيجابية، ولكن الواقع المشؤوم يمنعه ويحظر عليه ذلك، ولكن كلاهما مخصوص بفعل، الأول يغني للحرية والبوح، والثاني يمتنع عن الطيران لأن شعوره باليتم منعه من الطيران والفعل الإيجابي. والدليل على أن كلا الطائرين: العصفور واليمامة، إنما يعبران عن الذات الشاعرة، قول شاعرنا:

---

١٧٧) الديوان، ص ٥٢

١٧٨) الديوان، ص٥٣.

ل/ محمود درويش منفى

ولي منفى

ولليمامة النيلية منفى (١٧٩)

فرّقت الذات الشاعرة بين كونها شاعرة، وكونها إنسانة من خلال تعبيرات موجزة فتعبير "لي منفى" دال الإنسان العربي الذي تعرض للنفي القهري عن القضية الفلسطينية، وتعبير "لليمامة النيلية منفى" إشارة إلى اليمامة/ الشاعرة التي تعرضت هي الأخرى للنفي. ويقول عن العصفور:

برمج ذاكرتك

أيها العصفور الفرفور

حسب تعليمات Bill Gates

حتى تنال بركات Windows 98

وال الإنترنت (١٨٠)

الذات الشاعرة هنا هي العصفور المحلق في فضاء الإنترنت، وقد حُرم من الحرية، عبر برمجة ذاكرته الحاسوبية وفق ما يقرره مخترع برامج ويندوز "بيل جيتس"، وحسب قواعد الشبكة العنكبوتية.

---

١٧٩) الديوان، ص٦٣.

١٨٠) الديوان، ص٦٨، ٦٩.

إذا كان النص يعالج قضية فلسطين، بروح شاعرية جديدة، ومن موقع الشاعر في العالم الإلكتروني، لنعلم أنه لم ينفصل عن واقعه وقضاياه المؤرقة، حتى وهو في هذا العالم المكون من معادن وأسلاك. ونلاحظ أن هذا القسم يأتي تاليًا للقسم الأول، الذي اختص بالكينونة والماهية وأسئلة الوجود، وهنا انتقل إلى ثلاث قضايا تتقاطع مع قضايا الوجود: قضية النص، بوصفه موضوع التعبير وحيلة الشاعر، وقضية الذات الشاعرة الباحثة عن الحرية والانطلاق والفعل الإيجابي (العصفور واليمامة)، وقضية العروبة والواقع السياسي المعاصر بكل ترهاته وتخرصاته، وقضية فلسطين نموذج له.

وفي القسم الثالث "وتر ٣"، يستهل قصائده بقصيدة عنوانها: "سباعية الكائنات المتربصة"، وفيها أجواء كابوسية حول العالم، يقول:

في الكابوس رجلٌ وامرأةٌ

في يد المرأة وردة متفحمة

في صدر الرجل كمنجة مغروزة تنزف...

كيف تخرج الوردةُ والكمنجةُ والهديل

من غلظة الكابوس [١٨١]

---

١٨١) الديوان، ص٧٥.

أجواء الكابوس واضحة: الوردة المتفحمة وهي يد المرأة، والكمنجة النازفة المغروزة في صدر الرجل، ويكون السؤال عن كيفية خروج الوردة والكمنجة من هذا الحلم الأسود. دلالة الوردة الجمال، خاصة أنها ملحقة بين الأنثى، ودلالة الكمنجة العزف، الذي هو معبر عن الشعرية كدلالة أساسية في الديوان، مثلما رأينا إصرار الذات الشاعرة على لفظة "وتر" كعنوان ثابت في جميع الأقسام، والتساؤل هنا عن كيفية خروج الجمال والنغم من كابوس ضاغط لا فكاك منه، والشعر يشملهما معًا، فالشعر أساسه نغم بإيقاعه وجمال بتراكيبه؛ خاصة أن الوردة متفحمة، والكمنجة مغروسة في صدر الرجل الذي يمكن أن يكون الذات الشاعرة مجسدة في هيئة كابوسية سائلة الدم.

وفي النص الثاني الحامل لنفس العنوان، يكرر نفس المقطع السابق (١٨٢)، وإن بدأ قصيدته ممعنًا في الكابوسية بشكل مختلف، ويتحول إلى غابة ومتاهة، يقول:

في الغابة تنصب الخراتيت السيرك

ثمة نكهة حامضةٌ للدّم

الفراشات تكتب مرثية بيضاء للغزلان

على مائدة الدم الحامض ثمة أسئلةً سوداء يطرحها الذئاب (١٨٣)

اتسع الكابوس، وبات غابة، بكل ما فيها من ضراوة الوحوش، بلا قانون ولا أخلاق، وهكذا رأى شاعرنا الحياة، ورأى أن الإنسان رغم تقدمه، فإنه قد يعود في خلقه وطبعه إلى حياة الكهف أيضًا:

في الكهف

رؤوس مقطوعة

لأشباح تثرثر

عن الكائنات

١٨٢) الديوان، ص٩٥.

١٨٣) الديوان، ص٩١.

المحبوسة

في نرجسيتها

يسأل الشيخ الأعرج

الشبح الأعمى

هل تسمع

فحيح النرجسية (١٨٤)

الكهف عودة لزمن قديم مع الإنسان البدائي، ويزداد الأمر عندما نجد بشرًا مشوهين، فهذا الشيخ الأعرج يسأل الشبح الأعمى، عن النرجسية، لنكتشف أن الأجواء هنا أقرب للكابوس الذي مر بنا في النص الأول، وأن الكابوس يدين النرجسية التي هي علامة على الذات الحداثية بكل ما فيها من تكبر واختيال.

هذا القسم يمثل وسط الديوان وقمته، حيث جاء طارحًا الاستفهامات، عقب تأسيس فكري في القسمين السابقين، الأول عن ماهية الذات والوجود، والثاني عن قضايا الأمة وعناء البشرية، ليصل في القسم الثالث إلى الارتقاء بالعقل لما هو فوق الكوني والإلكتروني، ويقرأ الوجود رافضًا أية تفسيرات، مكتشفًا أن السؤال معادلاً للفكر، وأن القدرة على صياغة السؤال دالة على ذات قلقة باحثة عن الخلاص.

وفي "الوتر ٤"، حيث القسم الرابع تستمر الأسئلة، وتتعمق المتاهة، ولكنها تكاد تقتصر على الفضاء الإلكتروني، يقول في النص الأول المعنون ب: "أسئلة المتاهة الإلكترونية":

الساعة منتصف العزلة

المدمن مشبوح

---

١٨٤) الديوان، ص٩٢، ٩٣.

بخطاطيف الروبوت الذكي

أربعة أشباح

على المسافة بين نكهة الدم

ونكهة الماء (١٨٥)

إنه في أعماق المتاهة الإلكترونية، يتحرك مستخدمًا الروبوت الذكي، في خضم الشبكة العنبكوتية، مكتشفًا أن ما حوله في هذا الفضاء أشباح أربعة، حتى وهو الذي أدمن عالم الإنترنت، فقد تحول إلى كائن شبحي، أي أنه يرى أن هذا العالم الافتراضي ما هو إلا أشباح متحركة، وهذا حقيقي، فلا نعلم كينونة مستخدمي الشبكة العنكبوتية، وكثيرًا ما يتم خداع وإيهام، أما المسافة بين الدم والماء، فهي مسافة الواقع في عالم افتراضي متشكل.

وإذا انتقلنا إلى النص الثاني الحامل لنفس العنوان، فنجد أن المقطع السابق، يأتي في أخره، وأن الذات الشاعرة، تطرح منذ بداية النص الأسباب المتقدمة، فالإدمان سببه العزلة، والكائنات الشبحية هي التي رآها في ثرثرته مع الكائنات الإلكترونية، يقول:

لأني أدمن العزلة

داخل متاهة الثرثرة

مع الكائنات الإلكترونية....

كانت متاهة الثرثرة

في حجم السؤال المخبوء

في خلايا الكائن البشري (١٨٦)

١٨٥) الديوان، ص١٠١.

١٨٦) الديوان، ص١٠٦، ١٠٧.

الثرثرة تعادل الأسئلة، التي هي عنوان للنص، ومحور لهذا القسم (وتر ٤)، فالأسئلة المثارة، تتصل بما في القسم الأول عن الماهية والوجود، وفي القسم الثاني عن الذات والهوية، ويظل السؤال مخبوءًا، ما دامت الثرثرة مستمرة، ربما ترى الذات الشاعرة أن المحصلة صفرية بالنسبة للذات والعقل والماهية.

في القسم الخامس "وتر ٥"، النصح الافتتاحي بعنوان "طيور تحلق في رماد العزلة"، ولأنه القسم الأخير من الديوان، فإننا نرى محصلة التطواف في الفضاء الإلكتروني، إنها السخرية التي تصل إلى حد الهستيريا، يقول:

الغراب الذي يضحك في هستيريا

لا أحد معه

إلا رهانه الخاسر:

أن تظهر سفينة نوح مرة أخرى

من كائنات العالم الواقعي والافتراضي الغراب، بكل ما تحمله الكلمة في تراثنا وثقافتنا الشعبية من معان سلبية، فالغرب رمز للشؤم، وقد استخدمته الذات الشاعرة بنفس الدلالة، وجعلته متنقلاً بين الواقعي والافتراضي، لنجده يضحك في سخرية وبشكل هستيري على الذات التي اكتشفت أن الفضاء التقني زيف كبير، وأنه صورة مشوهة أو مستنسخة من واقعنا، وعليها أن تنتظر المخلص الذي سيأتي على سفينة نوح، عندما تفنى البشرية مرة أخرى. صورة كابية كابوسية: غراب، ضحك هستيري، سفينة نوح، فناء البشر، رهان خاسر في النهاية.

وفي النص الثاني الحامل لنفس العنوان، وهو بالمناسبة أخر نصوص الديوان ترتيبًا، الطارح للرؤية النهائية، لذا نجده يعلن:

قف هكذا

على الحافة

بين الزرقة

ومحارة العزلة

أحكم ربطة عنقك السوداء

لكي لا تشنق نفسك

حتى لا يقهقه الكابوس

عندما يضبطك متلبسًا بحلم التحليق(١٨٧)

المقطع السابق ساخر إلى حد القبح، مستهزئ إلى حد الجنون، فالذات الشاعرة تخاطب نفسها، تطلب منه أن يقف بين البين، بين الزرقة أي شاطئ البحر، قاصدة العالم الواقعي، وبين محارة العزلة، وهي العالم الافتراضي، فهذه هي الحافة، فلم تنل من مغامرة الفضاء التقني إلا مزيدًا من العزلة، وبات العالمان لها كابوسًا متكررًا ومتضخمًا حتى صار كائنًا خرافيًا، يسخر من الإنسان الذي أشقاه عقله، وأتعبه سعيه سدى.

٣) تشكيل عناوين القصائد:

جاءت عناوين القصائد مختلفة في صياغتها، جديدة في تكوينها، فهي إما جملاً تامة التكوين بذكر الركنين الأساسيين، أو جملاً ناقصة مع تقدير ضمير محذوف، فالجمل التامة مثل: (العصفور الأبيض يفتح قوسًا، غناء يفضي إلى الجيم، طيور تحلق في سماء العزلة، كائنات تتميز غربة، طيور تحلق في رماد العزلة، الفراشة تتوضأ بحرف الكاف) أما الجمل الناقص فهي الغالبة من مثل: (متاهة الوطايط، تجليات النون حوارية اليمام والسنديان، نكهة السخرية السوداء، فراشات الفوضى، مرثية لطائر البطريق، خديعة الساعة البيولوجية).

١٨٧) الديوان، ص١٥٧.

إن صياغة العناوين بهذا التكوين الممتد، المعتمد على جمالية الصورة استعارة كانت أو مجازًا، أو على تركيب جديد فيه من تراسل الحواس والرمزية العالية؛ مما يعطي دلالات عديدة، فالذات الشاعرة تلح على أن تكون العناوين نبراسًا للدخول في عالم النص، مستفزة للمتلقي كي يتعرف جوابًا عن هذه المفردات والتراكيب الجديدة، لأنها مأخوذة من أجواء النص ذاته، ومفرداته، تميل للغرائبية والغموض بحكم تعاورها لعالم افتراضي جديد، وحيرتها في عالم واقعي ملتبس الفهم والأحداث.

مكونات الرؤية الجمالية:

عند قراءتنا للديوان بطريقة أفقية، تقف عند الطرح والتكوين النصي للقصائد، وما فيها من رموز وعلامات وإشارات، سنجد آفاقًا أخرى تتجلى أمامنا. فالديوان يؤسس لعالم شعري متفرد، حيث اختارت الذات حافة الرؤية، بين عالمين، وبين عقلين، وبين إحساسين؛ عالم الدنيا والإنترنت، عقل الشاعر العربي المحمل بهموم حالية وماضية، وقد أضنته الفلسفة، وأعياه التفكير والبحث عن سعادة خاصة تمنحه نفسًا هانئ، وبين عقل علمي تشبع بالمنجز التقني واختراعات تأخذ باللب، حتى جعلته يتصور أن الحل ربما يكون في تلك الآلات التي صممها العقل الإنساني، فوجد الأمر كابوسًا، فكان إحساسه ثنائيًا مزيجًا من الدهشة والألم، التعجب والوله، الأمل الزائف والسخرية السوداء. ومن هنا، تشكّل عالم هذا الديوان جماليًا، وجعل المتلقي متحفزًا وهو يصطدم بالجديد من الألفاظ والتعبيرات والكائنات والرؤى والمفاهيم والجديد في ذائقته.

١) الكائنات:

ويقصد بها الكائنات التي وجدناها متقافزة بين الأسطر، تحاورنا وتعاركنا، تخرج من دنيانا إلى واقع افتراضي، أو تأتي من واقع افتراضي إلى حياتنا الدنيوية، وهي ما بين العالمين تصنع حلمًا ربما يكون كابوسًا، أو تقدم أملاً قد يكون مستحيلاً أو دالاً على خيبة وفشل، متناسقة مع الدلالة الكلية للديوان.

فالكائنات الحقيقية استدعتها الذات الشاعرة من الحياة الواقعية، لتكون شاهدة على صخبه وشغبه في الواقع الافتراضي، وموضعًا لأسئلته، ونجد أنها غير منبتة مع الواقعي، مثلما هي مندمجة في الشبكة العنكبوتية.

مهرج السيرك الطاعن في الحزنِ

يثرثر كل مساءٍ

مع الضفدعة الإلكترونية

وفي نهاية الثرثرة

يطلب منها أن تعزف سوناتا البيانو

وتكتب قصيدة على الكمبيوتر

والضفدعة..

من فرط ساديتها

تطلب منه أن يبصم بالعشرة

على شيك مفتوح (١٨٨)

المشهد السابق يبدو للوهلة الأولى أنه سيريالي بامتياز، فمهرج السيرك العجوز يحاور الضفدعة، ومطلوب منها أن تقوم بأعمال بشرية: تعزف على البيانو، تكتب قصيدة على الحاسوب، وهي تطلب منه شيئًا على بياض. ولكن في ضوء دلالة النص الكلية، فإننا أمام مشهد مباشر في الفضاء الإلكتروني، حيث تنمحي الفواصل بين العقل والواقع، ويصبح الخيال ممكنًا في هذا الفضاء، فيمكن أن نشاهد فيلمًا – يصنعه الفرد بنفسه إن شاء – عن مهرج في سيرك يتحاور مع ضفدعة، وتحاوره هي. لقد كان هذا يتم في الواقع في السينما والتلفزيون..، حيث يكتفي المرء المستلقي على أريكته في المنزل بالمشاهدة والتعجب، أما في الفضاء التقني، فيمكن للمرء أن يصمم ويبتكر وينشر ما يريد، وكل ما يتخيله يتحقق أمامه ولو افتراضيًا. وهنا في هذا المقطع الشعري: رجل السيرك العجوز يعبر عن عالم واقعي رآه الشاعر كأنه سيرك، ولأن العجوز خبر السيرك والواقع، فقد آثر أن يبتعد عن حيوانات السيرك (الأسود، النمور، الفهود...)، ويتحدث مع ضفدعة في الفضاء التقني، ويطلب منها أن تعزف الألحان وتدون القصائد، لتكون الدلالة مفتوحة: السيرك واقع حقيقي وافتراضي، ورجله هازئ بالواقع إلى حد السخرية، أما الضفدعة فهي رمز حيواني لإنسانية أغرقت في الوحشية أو المادية.

---

١٨٨) الديوان، ص٧٦.

الحمار المخطط

من فرط خيبته

يقف على سلم الجنون

وهو يتوهم أنه سلم موسيقيّ (١٨٩)

الحمار المخطط (الوحشي) يتأنسن مثل الضفدعة، ويعبر عن خيبته ويجنح للجنون، واقفًا على سلمه، وهو يظن أنه السلم الموسيقي، مشهد مجازي، يعبر عن تحول الوحشي إلى إنسان لكونه يقف على السلم الموسيقي، وكأنه يهزأ بالمنجز الإبداعي البشري في الفنون، خاصة الموسيقى؛ لأنه يعلم أن وحشية الإنسانية جعلتها أقرب للغابة منها للبشرية. لذا، لا نستغرب أن نلج في:

مشهد في غاية الطرافة

تيس وخرتيت وروبوت ذكي

جالسون على مقهى الإنترنت

يسأل الروبوت الذكي التيس

هل تلعب الشطرنج معي؟...

ويكرر نفس السؤال على الخرتيت

وينتهي المشهد بنفس اللقطة الدرامية الحامضة:

هزيمة التيس والخرتيت

واندلاع الفضيحة في القارات الخمس (١٩٠)

---

١٨٩) الديوان، ص٧٧.

١٩٠) الديوان، ص٧٨، ٧٩.

حيث تعاظمت السخرية في الواقع الافتراضي، لنشاهد المزيد من الكائنات والمخلوقات: تيس، خرتيت، مع روبوت ذكي، والكائنان الأولان من الغابة الأرضية، أما الروبوت فهو آلة مخترعة في عالم البشر، ويمكن أن تحمل في رأسها المصنوع ذاكرة حاسوبية، وتنفذ ما يطلب منها من مشغّلها، ولكن شاعرنا جمعها مع التيس والخرتيت على مقهى إنترنت، ربما يلعبون الشطرنج، وتكون النتيجة فضيحة مدوية تعصف بهذا الموقف وتنتشر في العالم الواقعي في القارات الخمس. إنها السخرية من البشر أنفسهم، هؤلاء المنفقون أوقاتهم في مقاهي الإنترنت، وهم لا يعلمون أن كائنات أخرى يمكن أن تفعل مثلهم، فليست القضية أن نعيش في عالم الإنترنت ومقاهيه، وإنما قضية إنسانية مغيبة في واقع افتراضي مصنوع لها. والغريب أن من يتكفل بنشر الفضيحة هو الإنترنت نفسه لسرعته.

الروبوت الذكي
يمارس غواية طرح الأسئلة
وزهرة الإلكترون
تتوغل في الصمت:
الغابة مساحة من الخيال [١٩١]

---

١٩١) الديوان، ص٨٣.

ها هو الروبوت يعود ثانية، لكي يمارس دور الإنسان المفكر، في إشارة إلى أن الإنسان الحقيقي مشغول بالاختراعات المتواصلة التي جعلت حياته ماكينات وآلات وأبعدته عن تأملها، فلا يزال شقيًا، يحاور الروبوت زهرة الإلكترون، فهل الإلكترون يزهر؟ إنها رسالة أخرى، أن ما اخترعه الإنسان من آلات تقدّم ليحل محل البشر، في السؤال والإنبات والإزهار، تكتفي الزهرة بالصمت، ونفاجأ بمشهد في الواقع الافتراضي: الغابة، موطن الأشجار والحيوانات والطيور وبعض البشر، تصبح خيالاً، فقد قضى الإنسان الحقيقي على كثير من مساحاتها وأضر بيئته، أو أن الغابة في الواقع الافتراضي مجردة من الكائنات الحية، تتسع فقط لاختراعات الإنسان، التي أزاحته وأزاحت المخلوقات الحية معه، لتكون هي بديلاً أو أصلاً.

تضحك الفراشة الإلكترونية

حتى تستفزّ الرجل الممسوس

ب/ عصر العولمة

فيخبط رأسه في الحائط

بينما الفراشة الإلكترونية

تغادر شاشة الكمبيوتر

ثم تفرد جناحيها وتقفز إلى الشارع (١٩٢)

---

١٩٢) الديوان، ص ٨٠.

الفراشة الإلكترونية، حاملة عنوان الديوان، تلك الكائن التي تتشكل حسب ما ترغب الذات الشاعرة فتارة تكون الفأرة (الماوس) الذي تتحرك به الذات في فضاء الحاسب، فهي مجرد أداة للتنقل والتعرف في الفضاء الإلكتروني، وتارة أخرى تكون كائنًا متحركًا طائرًا محاورًا، وتارة ثالثة تكون فراشة حقيقية في الواقع، تطير بين الزهور، وتطاردها أصابع الناس. وفي المقطع السابق، نراها في موقف بين البين، فهي بين الواقعين: الحقيقي والافتراضي، فهي واقفة في شاشة الحاسوب، تنظر لرجل جلس مبهورًا متأملاً أحد رموز العولمة (الحاسوب)، وظن أن العولمة نهاية تلاقي البشرية، ناسيًا أنها إحدى مراحل التقدم، وفيها ما فيها من فخاخ وخداع، فضحكت الفراشة، واستفزت الرجل، الذي انتبه لسخريتها فلم يستطع أي فعل سوى ضرب رأسه بالحائط؛ في إشارة إلى أنه غير قابض على العولمة وأنه مجرد شظية في قنبلة العولمة أو رقم في عالم مكتظ بالبشر، وظن أيضًا أنه يمكن أن يلاحق الفراشة فهي محصورة أمامه في الحاسوب، ففاجأته طائرة من الفضاء الإلكتروني إلى الفضاء الواقعي، لتكون المفارقة عجيبة، والرسالة: أن الواقع الافتراضي ناتج عن الواقع الحقيقي، والصلة غير منبتة.

مفارقة تنتمي إلى سلالة الكوميديا السوداء

الجنرالات ينافسون الخرتيت على شاشات الفضائي التلفزيوني

والخراتيت تشرب الويسكي والفودكا

وتكتب النصر الدموي في حلبة الديسكو (١٩٣)

١٩٣) الديوان، ص٨٧.

انتقت الذات الشاعرة من واقعها: الجنرالات، العسكر الذين قادوا بلادنا منذ عقود بعدما استقلت هذه البلدان عن محتليها، لنكتشف أننا أمام احتلال جديد، والعسكر بطبيعتهم يرون الشعب جنودًا تابعين، وعقولاً منفذة، وكلهم متشابهون في الشكل والحركة، فعلى الشعب أن يقدس البزة العسكرية، ويسلم مصيرها له، وإن جاءه الضباط بالهزائم، والسرقات، ونهب الثروات، وكانت المحصلة أن ظلت دولنا خاضعة للمحتل بشكل أو بآخر، دون استقلال تام أو تنمية مستدامة.

وهنا، المشهد كوميديا سوداء، ضحك كالبكاء، الجنرالات القادة العظام، فالجنرالات والخراتيت – كما بدوا في المشهد – كل واحد، سيشربون الخمور الفاخرة، لا فرق في السلوك ولا الهيئة بينهم، كلهم منتفخون، متجبرون، لا يعرفون إلا إخضاع الشعب لهم، والسير على دمائه، والشرب في نخبه.

من فرط الكوميديا السوداء

صار كل شيء أسود:

- الثرثرة/

- خروج الوطاويط على النص

- مطاردة الخراتيت للمرايا السوداء

- حتى التبس النصان:

- نص الوطاويط ونص الخراتيت [194]

194) الديوان، ص١٠٤.

يا للسخرية، أن تتحول السخرية إلى سوداوية، وأن تصبح النصوص غير بشرية، نصوصًا حيوانية، بعضها للخراتيت، والآخر للوطاويط، الخرتيت دال على القوة الغاشمة المفتقدة للعقل والحكمة والرومانسية والشعرية، والوطاويط كائنات الظلام التي تعيش في الظلام الدائم لأنها فاقدة للبصر، وكما يقال عنها: حيوان طائر يرى بأذنيه، من خلال ذبذبات يصدرها ترتد إلى أذنه، وترشده عن الجماد والشجر والحيوان والبشر. وفي الذاكرة الشعبية، فإن الوطاويط إذا التصقت بوجه إنسان، صعب أن تغادره إلا بقرع الطبول بشدة، كي يلهيها عما أمسكت، وإذا أمسكها بشر يتيه فخرًا وعزًا فقد أمسك ما يصعب إمساكه. المشهد الشعري السابق موحش بالخرتيت والوطواط، أسود في جوفه وحوافه، حتى مراياه العاكسة له سوداء. فأي نص يمكن أن ننتظره من هذه المخلوقات وهذا السواد.

في الحلم:

العصافير للشجرة

والنوارس للبحر

هل تسمح قريتنا الإلكترونية

بحوار العصافير والنوارس..

النوارس تراهن على ذات الحلم

الأشجار تكتب القصائد

البحر ينشد للحلم

نشيجًا بحجم حرف الخاء (١٩٥)

---

١٩٥) الديوان، ص٩٥.

إنها الحياة الرومانسية التي يبتغيها الشاعر في القرية الإلكترونية، يريد مزيدًا من الحرية، ليجعل كل ما في الوجود ناطقًا بالشعر وللشعر، أما الأشجار فهي علامة الشعراء، فالشجر منتج للورق والزهور والثمار والظلال، وكل هذا يعادل القصائد، فرسالة الشاعر كالأشجار، تعطي دون مقابل، تنشر الجمال والخير أينما تواجدت وأينما امتدت، إنه حلم اليوتوبيا، أن نرى كل ما في الكون أو في القرية الإلكترونية متغنيًا بالشعر. ولكن المقطع ابتدأ بتعبير "في الحلم"، وفي منتصفه تساؤل عن إمكانية سماح القرية الإلكترونية بحوار العصافير، أي أن الأمر مجرد أمنية، وأن القرية الإلكترونية في نهاية الأمر ما هي إلا صورة من عالم البشرية، بكل تموجاته وصراعاته واختلافاته وأيضًا كائناته.

آه يا شجر السنديان

يتمي أم يتمك؟

أم منزلة بين اليتيمين؟

كيف يا شجر السنديان

تروض ريح الفحيح

الذي يئز كالفضيحة؟ (١٩٦)

اليتم، تلك المفردة المكررة في كثير من نصوص الديوان، وفي نصوص شعرية سابقة للشاعر نفسه، وهنا يتساءل عن اليتم الذي اصطبغ – في التجربة الشعرية - بملامح عربية وعالمية، فاليتم كله فقدٌ: لأحد الأبوين أو كليهما، وفي الشعر: فقدان الذات في خضم مجموع اللاهثين في الدنيا، وفقدان الرومانسية في عولمة المال والاتصال، وفقدان الأمل والحلم.

---

١٩٦) الديوان، ص١١٠، ١١١.

ولا يملك شاعرنا إلا مخاطبة شجر السنديان، ذي الخضرة الزاهية، يسأله عن أي يتم عنده، وهل يُتم الشجر كيتم الشاعر، ويستخدم تعبير "ريح الفحيح" في دلالة على القوى المهددة للسنديان، والتي تجعله يقف يتيمًا وحيدًا في عصف الريح التي يأتي صوتها كفحيح الأفاعي، والذي سيكون وقعه النفسي أشد من الفضيحة.

يمكن القول: إن كائنات الديوان تنوعت ما بين الحيوان والطير والنبات والإنسان، لتصبح مشاركة في صنع واقع افتراضي، اكتشفنا في نهاية التجربة الشعرية أنه لا يختلف كثيرًا عن واقعنا الحياتي، فالغابة الإلكترونية زاخرة بالخراتيت والأشجار اليتيمة والطيور المهاجمة والوطاويط، وكلها لا تصنع يوتوبيا ولا مفترضة، مثلما لا تنتج شعرية مبدعة.

بنية القصيدة وجمالياتها:

إذا كنا تناولنا فيما سبق، خطوطًا متعددة رابطة بين نصوص الديوان، سواء بشكل رأسي أو أفقي، فإننا هنا نتوقف عند القصيدة ذاتها، حيث بدت جمالياتها وبنياتها بها الكثير من المنجزات الجمالية، التي تستلزم وقفات، توجز وتشير دون تفصيل، ساعية إلى التعريف بهذه الجماليات، دون حصرها.

١) الدرامية:

وهي سمة واضحة في القصائد، حيث تتخذ أشكال السرد المتنوعة ما بين حكي وحوار ووصف لأحداث.

قرد يسأل عن داروين

يتسلّى في الوقت العالق

بين النصين:

نصِّ الثرثرة السوداءِ

ونص الصمتِ المفضي

للماء الكامن في الأصلاب

كان القرد يقهقه من فرط الفوضى

وينادي في كهف اليوجينيا: يا دوللي.. لو أنك واسطتي

لسألتك أن يستنسخ أينشتاين(١٩٧)

١٩٧) الديوان، ص١١.

هذا مشهد درامي، فيه الحدث والحوار والشخصيات والمفارقة. إنه مشهد ساخر، حوار في الفضاء التقني بين قرد و"داروين" العالم الطبيعي المعروف صاحب نظرية التطور والارتقاء، وفيها أن أصل الإنسان يعود لتطور بعض أنواع القردة. الحوار هنا أقرب للفانتازيا، فالقرد يتسلى ويرغب في استنساخ مثل أينشتاين. فالسخرية بين داروين والقرد والاستنساخ، فالهدف إيضاح إلامَ وصلت البشرية ذات الأصل الحيواني كما يدعي داروين، وأن العملية كلها لا قيمة لها، حتى الاستنساخ نفسه، فالبشرية حمقاء عندما تراءى لها أنها يمكن أن تعاند النظام التي هي مخلوقة عليه وهو النسل من أصلاب طاهرة تعود لآدم عليه السلام. فليذهب داروين إلى الجحيم ومعه الاستنساخ الفاشل الذي لن يعيد شخصية كأينشتاين ثانية إلى العالم، فداروين جعل كثيرًا من البشر يظنون أن أصلهم الحيواني يجعلهم يعيشون بسلوك الغابات. أما النصان المشار إليهما: نص الثرثرة السوداء، ونص الصمت المفضي للأصلاب، يتجاوزان القصيدة الشعرية إلى النص في معناه العام، حيث الأول منعوت بثرثرة سوداوية تشاؤمية لما آل إليه الإنسان، والثاني نص محرر يناقش قضية التناسل البشري التي كدّ الإنسان في إثباتها وضاع في طريقها. وفي نفس القصيدة السابقة، نفاجأ بدرامية المسرح:

ستوب Stop

الروبوت المخرج

يضرب صلعته من فرط العصبية

ويصيحُ: أين النص المتخيل والنص المكتوب؟

وأين الخط الواصل بين النصين؟

وهل يقبل ماندل هذه الفوضى؟ (١٩٨)

---

١٩٨) الديوان، ص١٤.

إنه الروبوت، الشخصية التي ربّاها وأنسنها شاعرنا، وجعلها هنا مخرجًا مسرحيًا مؤنسن الهيئة بصلعة وصياح عصبي؛ لأنه حائر في إخراجه للمسرحية المتقدمة، بين القرد وداروين والمستنسخين، فلا نص حقيقي ولا نص متخيل، فالمسألة كلها لا يقينية، تخالف قوانين "ماندل" في الوراثة.

٢) الألوان:

عديدة هي الألوان التي استخدمت في النصوص، فلا يكاد نص يخلو منها، وهذا يعطي أبعادًا للناحية البصرية التي يركّز عليها الشاعر، ففي قصيدة "يوميات الطاووس المعدني" (١٩٩)، نجد أنها مقسمة إلى عناوين فرعية، تحمل أيام الأسبوع بألوان وأضواء: "السبت القزحيّ، الأحد الأبيض، الاثنين الأخضر، الثلاثاء الأزرق، الأربعاء الأصفر، الخميس الرمادي، الجمعة البيضاء"، فالنعت باللونية يظل غامضًا في البداية، ولكننا لو نظرنا لهذه الألوان مجتمعة لوجدنا إمحاء للسواد، واعتدادًا بالألوان الفاتحة، فالأبيض مذكور مرتين، مع الأصفر والأزرق والأخضر، وكلها ألوان محببة، وقد ألحت الذات الشاعرة على أن يكون النص المدرج تحت كل عنوان دالاً على العنوان ذاته، فالأحد الأبيض لأن "فراشاته بيضاء والأجوبة مناقير بيضاء" في دلالة على الحرية في الانطلاق بصفاء قلب، وأن الأجوبة بيضاء لأنها طامحة للحقيقة، والاثنين أخضر، لأن (الخضرة حلم) والحلم أمل، والثلاثاء أزرق لأن "البرمجة زرقاء"، بما تعنيه من شاشات الحاسوب ذات اللون الأزرق، والتي طبعت حياتنا بطابع مبرمج، فالزرقة تعني برمجة نصيًا. أما الأربعاء الأصفر فلأن "الصفرة حفرة، والركل على كتف الصحراء" والأصفر عادة يشي بالضعف والمرض، أما الخميس الرمادي لأنه أشار إلى كثير من الأفكار الرمادية في حياتنا والسلوكيات المشوهة مثل: الهمز واللمز والألغاز والغماز، ويعود البياض إلى يوم الجمعة، لأنه أدرك أن "الحزن فراغ" وإفراغ للنفس وأن "الحرف المتدلي من نهر الكاف فضاء"، والفضاء مثل الخواء والفراغ، وكلاهما بياض للنفس من البغض والعفن.

---

١٩٩) الديوان، ص١٧ –٢٢.

وقد كثر استخدام اللون الأبيض، مضيفًا إلى دلالاته التقليدية (الصفاء، النقاء، الأمل) دلالات جديدة:

الأبيض ينبوع الحرفِ
وموسيقا النزفِ
لذا سأحاول أن أقرأ
ما يكتبه الأبيض
في عصر الإنترنت ومحو الجغرافيا
أنا العصفور الأبيضُ
كي أفتح قوسًا أبيض(٢٠٠)

بات الأبيض عنوانًا لكل فعل، وكلمة، وقول، وتوجه، وأمل، وأيضًا للذات الشاعرة، وتوجهها في الحياة، فهو ينبوع الحرف الذي يكتب في عصر الإنترنت وتلاشي الجغرافيا بمفاهيمها التقليدية، وهو العصفور الأبيض، الذي سيفتح قوسًا أبيض. البياض يصبغ العالم، الناس والطير والأقواس، ومن قبلهم ذات شاعرة غرفت البياض ورضعت منه، وجعلته عنوانًا لرومانسيتها في زمن متعرج.

٣) الزمن متسلسلاً وموصوفًا:

ومن التشكيل النصي الملحوظ، اعتماد الذات الشاعرة على الزمن كتقنية جمالية شعرية، فالزمن المتسلسل كما في قصيدة "يوميات الطاووس المعدني"، حيث يجمع فيها أيام الأسبوع؛ لأنها يوميات ـ كما بدا في العنوان ـ تلونت بألوان قوس قزح، في دلالة على أنها ثابتة بدوران الليل والنهار. أما الزمن الموصوف، فيأتي في وصف الشاعر لعصر الإنترنت فجمع النعوت الكثيرة، في استقصاء متعمد لكل ما يمكن أن يحتويه هذا العصر:

---

٢٠٠) الديوان، ص٣١.

عصر الذرة

عصر الطاقة النووية

عصر الانفجار المعرفي

عصر الكوكتيل الأيديولوجي

عصر المسخ التكنولوجي

عصر الهندسة الوراثية

عصر النعجة دوللي

عصر البصمة الوراثية ال DNA

عصر الغزو الفضائي

عصر ال Talk Show

عصر الغابة الإلكترونية

عصر اليتم الأندلسي

عصر الكاف..

عصر الروبوت الذكي Smart Robot(٢٠١)

---

٢٠١) الديوان، ص١٤٥، ١٤٦.

العصر/ الزمن واحد، ولكن الأوصاف متعددة، جامعة لعالم الشاعر، خصوصًا أنها جاءت في القصيدة الأم، التي تحمل عنوان الديوان "إغواءات الفراشة الإلكترونية"، في جماع لكل ما خطته التجربة الشعرية عن هذا العصر. ونرى أن الشاعر قد وصم العصر بكل ما هو متناقض، في محاولة للوصول إلى ماهية هذا العصر أو على الأقل الإحاطة بما فيه، فهو عصر حقيقي فيه منجزات: الطاقة النووية والانفجار المعرفي والهندسة الوراثية، وعصر اللايقين: حيث الكوكتيل الأيديولوجي والمسخ التكنولوجي والغابة الإلكترونية، ومن الوجهة الشعرية هو عصر: اليتم الأندلسي والكاف. وربما تعود تلك الرؤية إلى مفهوم الزمن في فلسفة ما بعد الحداثة، حيث يكون الزمن موصوفًا بما يراه أهل الحاضر، بعيدًا عن الأنساق الفكرية المركزية، والرؤى القطبية في العالم، فهو يجمع المشتت، وينسق المتناقض، من أجل وصول إلى تعريف جامع حتى لو اشتمل المتضادات فيه، فهذا أمر محتمل في ضوء أن ذواتنا وكتاباتنا ورؤانا تحمل الشيء ونقيضه في آن.

وقد أشار الفيلسوف الألماني "ياكوب طاوبس"، وأيضًا الفيلسوف الفرنسي "كلود ليفي ستراوس"؛ إلى أن فلسفة ما بعد الحداثة رافضة للنسق في قراءة الزمن والتاريخ آخذة بالشذرة، طارحة فكرة النظام ميالة للعبة، رافضة للحجاج ميالة للشعر، وما استجدت حوادث معاصرة فلن نؤرخ بها، فهي أمور عادية بالقياس إلى مسيرة البشرية بما فيها من شرور ووقائع دموية [٢٠٢].

وربما فعل شاعرنا هذا بوعي أو بلاوعي، بعدما اختبر في ذاته ورؤيته للتاريخ أنه لا يمكنه قراءته في نسق جامع، وإنما يقرأ بوصفه كما هو، فالتاريخ بشري يحمل تناقضات ومشكلات وأخطاء ولا أنساق البشر، وربما تكون القراءة الشعرية له بكل أوصافها أقرب في التعبير عنه، لأن الزمن هلامي يصعب تحديده ونعته.

---

٢٠٢) مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ص ٢٢، ٢٣.

٤) الكلمة والكلمتان سطرًا:

وهي ظاهرة واضحة، حيث يأتي النص على هيئة كلمة واحدة أو كلمتين في السطر، بإيقاع متتابع يبعث الكثير من النغم والدلالة، فليس الأمر كتابة على الورق بهيئة كلمة في السطر، وإنما بناء شعري يستهدف هذا الشكل المعبر عن رؤية قوامها التركيز على الفكرة المستهدفة:

البئر

الرمز

الهمز

الغمز

الكيمياء متاهة ألغاز

وألغاز

الهمّاز

اللّماز

الغماز

فيزياء العكاز [٢٠٣]

---

٢٠٣) الديوان، ص٢١.

وقع صوتي متقارب، قافية واحدة تقريبًا (حرف الزاي)، كل كلمة تحمل فكرًا مكثفًا يكمل معنى مرادًا، فالبئر بكل ما فيه من عمق وغموض مثل حياتنا بما فيها من أمور كثيرة، وكما نرى فقد جمع الشاعر القول (الرمز – الهمز)، والفعل (اللمز – الغمز)، بالمصدر وصيغة المبالغة، ليؤكد تواكب القول مع الفعل في تعبيرهما عن الذات الإنسانية العميقة مثل البئر، مشير إلى أن الذات مثل الكيمياء في متاهة الألغاز، ومثل الفيزياء التي نستند ونتعكز على موادها. وقد يأتي كلمة وكلمتان معًا:

ومن فعل القراءة والكتابةِ

تخرج الطيورُ

والفراشات

والكائنات

التي تملك أبجدية السكونية

والحيوانات

والنباتات

والحقول

والجبال

والبحار والمحيطات...

السّوقةُ/ الصعاليك

المتصوفة المجذوبون، العشاق، الشعراء،

الرصيفيون

المفتونون

بالكمبيوتر والإنترنت (٢٠٤)

فالاستقصاء لكل آثار فعل القراءة والكتابة هدف، حيث بات الفعل ذاته منتجًا لكل المخلوقات وأصناف البشر، هؤلاء الذين احتواهم عالم الإنترنت عبر جهاز الحاسوب، فهؤلاء قد يكونون مستخدمين حقيقيين، أو مصنوعين في العالم الافتراضي الموازي لعالم البشر.

٥) الصورة الإلكترونية المركبة:

ونعني بها الصورة الفنية الشعرية التي سعى الشاعر إلى نحتها وتنضيدها في دأبه لتمييز بنية الديوان جماليًا، وما أكثر ما حاول شاعرنا فعله في هذا المضمار. فنجد في قصيدة "طيور تحلق في رماد العزلة" (٢٠٥) عناوين فرعية في صور فنية من مثل: "محنة الببغاء الإلكتروني"، و"مرثية للبطريق في عزلته"، "جناحان معدنيان لطائر النورس"، "الغراب الذي يضحك في هستيريا"، "العصفور ينتظر حرف الحاء"؛ فكلها تشير إلى تضفير الحي بالمادي والتقني، وتمثل رغبة حثيثة في تقديم قراءة شعرية للعالم أساسها أن لا تقتصر الصورة على العناصر التقليدية في تكوينها، وإن وجدت تلك الصورة في ثنايا الديوان دون شك، ولكن الشاعر أراد أن يسير في تكوين صوره على النهج الذي اعتمده في قصائده، وهو الواقع الحياتي والدنيوي في عالم الشبكة العنبكوتية، أوجه الالتقاء والافتراق، والكائنات الخيالية المحلقة في الفضاء الإلكتروني، والتي لا يمكن تصويرها بما هو تقليدي. وكما هو واضح من الصور المتقدمة، فالببغاء كثير الكلام بات إلكترونيًا، والنوارس لها جناحان معدنيان، والعصفور ينتظر حرف الحاء ويأتي المقطع الذي يليه مفسرًا لماهية الحاء. وعلى هذا النهج نجد كثيرًا من الصور:

---

٢٠٤) الديوان، ص٤٧.

٢٠٥) الديوان، ص١٥٦ –١٦٠.

"هل في عصر العولمة متسع للوردة التي تكلم نفسها؟"

"كيف تعبر الغزالة المخفيةُ كيمياء الصوت الواحد وفيزياء القناع المزدوج؟" (٢٠٦)

الصورتان ممتدتان، بهما بنية السؤال، وقد جاءت في مقطع مستقل لكل منهما، الأولى تجعل الوردة لا تجد من تحادثه فالعولمة على امتدادها جاءت بمزيد من الوحدة والفردية للناس فكل فرد غارق في أجهزة الاتصال والحاسوب، فمن للزهور يهمس لها وتهمس له، ربما تكون الوردة علامة على النفس البشرية، وهي ضحية لعقول وأجساد انخرطت في الأجهزة. أما الصورة الثانية فهي تساؤل المستحيل، فالغزالة مخفية غير مرئية، في عالم افتراضي، هل يمكن أن تعبر الصوت بمواصفات كيميائية، والقناع المزدوج بمواصفات فيزيائية، صورة سيريالية شعرية، لا يمكن رسمها مثلما لا يمكن تخيلها، وإنما نستشعر إيحاءاتها. ونفس الأمر نجده عندما نقرأ: "ل/ أنثى الوعل دلال السوناتا/ وهديل الكريشندو"(٢٠٧)، فالوعل حيوان وحشي، ولكن في الفضاء التقني يمكن أن يغير هيئته وطبيعته ويصبح موسيقيًا بصوت كهديل الحمام. فهكذا جنح الخيال الافتراضي.

٦) بنية الاستفهام:

وهي شائعة بكثرة، وتراوحت ما بين النص الكامل القائم على الاستفهام كما في القصائد القصيرة التي مر بنا بعضها، وما بين المقطع الشعري، والسطر الشعري والكلمة الواحدة، وكلها تتخطى دلالة السؤال إلى سؤال الدلالة، بمعنى أنها تجعل السؤال جملة مباشرة، دلالة على معنى مفتقد، أو هدف عزيز، أو حلم متلاش، أو حياة حزينة، أو فعل ضعيف، أو حدث منقوص.

هل تشهد أن

بروتوكولات حكماء صهيون

مرت وتمرّ

رمحت وترمح

---

٢٠٦) الديوان، ص١٢٩.

٢٠٧) الديوان، ص١٣٠.

كما ترمح

الغواية في تفاحة عزيزي هنري؟ (٢٠٨)

هذا مقطع شعري، يعتمد على الاستفهام، دون جواب، فالدلالة جلية، إنه سؤال الإدانة لفعل السادات عندما اعتمد نهج السلام، ورضي بمفاوضات هنري كيسنجر كما أشار الشاعر في الهامش، فبداية السلام العربي بداية النهاية للقضايا المصيرية. السؤال لا يحتاج جواب لأنه يحمل الدليل في ثناياه، أن بروتوكولات صهيون تسللت لنا: حكومة وشعبًا، ورمحت ورتعت فينا. وفي مقطع بعنوان "رؤوس أسئلة نووية":

ماذا؟

لماذا؟

كيف؟

متى؟

أين؟ (٢٠٩)

الكلمة سطر، والسطر سؤال، والسؤال اسم استفهام، والاستفهام دون جواب، فقط العنوان الجانبي يفسر، فرؤوس الأسئلة النووية لا تعني القنابل النووية، وإنما تعود بنا إلى تكوين عقولنا النووي، المتناهي الصغر، فلا زالت أدوات الاستفهام التي تعتني بالكينونة والماهية والوجود والحدود لازمة، فماذا نحن؟ ولماذا كنا وصرنا؟ وكيف تحولنا؟ وكيف المخرج؟ ومتى تم ومتى سيتم؟ وأين نقف؟ إنها أسئلة محورية، جاءت مفردة مجردة كلوحة تجريدية، تكتفي بالخطوط الأساسية وتترك لعقل وذائقة المتلقي أن تكملها. والغريب أن المقطع التالي لها، جاء حاملاً الأجوبة بعنوان "فجوة الما بين":

---

٢٠٨) الديوان، ص٥٥.

٢٠٩) الديوان، ص٨٨.

- نعم.

- لا.

- لعم.

- لغم [٢١٠]

فالإجابة عن الأسئلة المتقدمة لن تكون حاضرة ولا كافية ولا شافية، لأنها أسئلة المصير، لذا كانت الفجوة ما بينية، والأجوبة عن أدوات استفهامية متنوعة محصورة في نعم ولا، وكلمة "لعم" الجامعة لنعم ولا في نحت لغوي من الشاعر، وكلمة "لغم" لأن الجواب سيأتي لغم لمن أجاب وعلى من سمع وعلى المتسائل.

• • • •

٢١٠) الديوان، ص٨٩.

خلاصة

في ضوء تجربة الديوان المتقدم، يمكن أن نستشف عدة معالم:

– ولج محمد يوسف عالم الشبكة العنكبوتية هاربًا من واقع حقيقي مؤلم، ولكنه اكتشف أنه غير قادر على الاستمرار في هذا العالم الخيالي، متخليًا عن واقعه الحياتي، فرأينا الدنيا في الإنترنت، ورأينا الإنترنت في الدنيا.

– شيوع كثير من المفردات الشعرية التي تميز القاموس الشعري لمحمد يوسف مثل البياض واليتم والأندلس والخضرة والسنديان، دال على استمرارية التجربة الشعرية بكل أفقها، حتى وهي في عالم جديد، لأنه ببساطة لم يتخل تمامًا عن عالمه الشعري القديم، بقدر ما حلّق في مساحة جديدة، ربما تكون مخالفة عما هو معتاد بالنظر إلى أنها فضاء تقني، ولكنه في الوقت نفسه، غير قادر على خلع كيانه وخلاياه وثيابه التي لازمته طيلة عمره الشعري، وجعلته في نفس الحالة الشعرية في الفضاء الإلكتروني.

– تأمل محمد يوسف الدنيا في إبحاره في الواقع الإلكتروني، مثلما جعل الدنيا بكل كائناتها حاضرة في دنيا الإنترنت والحاسوب، إما حضورًا رمزيًا أو مشفرًا أو بالصور، ولكنها حضرت، وحاورته وحاورها.

– لم تستطع الذات الشاعرة التخلي عن حزنها، رغم محاولتها إيجاد مباهج جديدة في فضائها التقني، ربما لأنها لم تخلع عباءتها كاملة عند ولوجها وهذا مستحيل نظريًا، وأيضًا لأنها ظنت أن الهروب من الواقع سبيل للراحة ونسيت أن الواقع جزء من تكويننا ونحن جزء من تكوينه على الأقل في الفضاءات حولنا، وفي البشر الذين يعاملوننا.

– تظل تجربة محمد يوسف لها الريادة، خاصة أنه أبدع في بنائها جماليًا، وتشكيلهًا خياليًا، واستفاد من خبرته الشعرية الممتدة في رفدها بالجديد، مثلما طعّمها بالكثير من المعلومات والعلوم التي نهل منها. فالمثقف الحقيقي هو الذي يتأمل الواقع، ويستشرف المستقبل، ويرتفع عن نرجسيته، مدينًا قتل الناس بعضهم لبعض من أجل فكرة لا يعرف أحد مقدار صحتها، فالتجربة الحياتية أثناء وبعد الحقبة القومية سلبية، حيث رصد عقيدة ألفاظ تزدحم وراءها وتغذيها نخبة من المثقفين العرب، وصنعت الدكتاتورية كونتها يوتوبيا الألفاظ التي رفعها المثقفون العرب، ففصلت الألفاظ والشعارات عن دلالاتها الحقيقية، مثلما فصلت النص الشعري عن الحياة، فمثقف الخمسينيات انتصر لصناعة الأدب والأفكار، يكتب من رأسه ويغفل خبرة المشاعر والمعارف الحديثة وما بعد الحديثة [٢١١].

- أدان محمد يوسف مظاهر الخلل في الحياة الفكرية والثقافية والسياسية العربية، متأملاً المستقبل، ومتفاعلاً مع الجديد التقني فيه، مدينًا أشكال القمع للإنسان والعقل التي أدت إلى الهزيمة والعيش في يتم أسماه اليتم الأندلسي، ناحتًا المسمى من تجربة جيله الذي مات آباؤه مبكرين أو بالأدق ماتت أحلامه مبكرًا، في الوقت الذي ترعرع فيه الإحباط واليأس.

---

٢١١) ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ص٤٠.

الفصل الثاني: الذات الشاعرة و الكائن الإلكتروني (الأعمال الكاملة لإنسان آلي) لـ شريف الشافعي



كلما تعمّق النص، وتعقدت بنياته النصية، وأبعادها الرؤيوية، احتاج الناقد إلى آليات جديدة ومناهج عديدة لسبر أغواره، ودراسة مراميه، وقد أظهرت شعرية الحداثة وما بعدها الكثير من النصوص التي تسعى لتقديم جماليات جديدة، تستوعب الموروث البلاغي السابق عليها، وتؤسس للمزيد من التجديد في البنى النصية، ولا يعني هذا أن النصوص السابقة - وإن كانت تراثية موغلة في القدم – لم تقدم الجديد جماليًا، فهذا كلام غير دقيق، فالإبداع الخالد على مر التاريخ دائمًا يتأسس على جناحين: رؤية مغايرة لما هو سائد، وبنية جمالية مبتكرة أو مخالفة. ويكون دور النقد في استنطاق هذه البنى، في ضوء الرؤى الفكرية المطروحة، وكم من الإبداع الخالد، لا تزال كتبه مشعّة وإن تقادم الزمان بها، واستحدثت المزيد من المناهج والآليات، فكثير من المناهج النقدية يتم اختبار فرضياتها، واستخدام آلياتها في قراءة النصوص التراثية الإبداعية، فتكون سببًا لاستجلاء المزيد من الدلالات، وتجديد القراءات.

ولا شك أن المنجز النقدي المعاصر، قدّم الكثير في مناهجه، مما يعد ثورة منهجية نقدية دون شك، وتواكب مع تغييرات عميقة في الحساسية الشعرية، نحو العالم والإنسان والأشياء، في ضوء ثورة متفجرة في العلوم والتكنولوجيا، وثورة في الاتصالات والتواصل الإنساني، جعلتنا في لهاث نفسي، وصراع فكري، انعكس على نصوص إبداعية تتوخى صهر ما يعيشه الإنسان المعاصر في أتونها، لعلها تحتويه قبل أن يحتويها في تياراته، ويغرقها في جزئياته.

النص شفرات وعلامات وأبنية:

إن النص لغة، واللغة كلمات، والكلمات في حقيقتها علامات، تتأرجح ما بين العلامات الداخلية في النص نفسه، التي يعطيها دلالات جديدة، والعلامات الخارجية المستقاة مما هو خارج النص ومتداول في الأفهام، والكاتب في جميع أحواله يكتب ضمن هذه المنظومة العلاماتية، التي هي عقد بينه وبين القارئ، يحاول أن يقدم للقارئ جديدًا، دون أن يخل بتذوقه وإدراكه.

فالناقد ينطلق من البنية الكبرى للنص، ممثلاً في الكتاب نفسه وهو الوعاء الحاوي، ومن ثم يحلل النص سواء كان قصيدة ممتدة أو قصائد في محاور أو قصائد متتالية. فتحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموعة من الأبنية المتتالية، سواء كانت أفقية في تتاليها في النصوص، أو رأسية في النص نفسه (٢١٢). ويعتمد التحليل الأفقي على تحليل المقاطع/ الوحدات، أو ما يسمى الأبنية الصغرى (٢١٣)، وفيها من الأسطر والجُمل والصور الكثير، كما أن فيها من العلامات والإشارات والمفردات والتراكيب العديد، فيتم التحليل في ضوء البنية الكلية، أما التحليل الرأسي فهو ينصب على الكتاب والقصائد بناءً.

وتستوقفنا في تجربة شريف الشافعي قدرًا كبيرًا من الشفرات والعلامات التي يبرع في نحتها وتحويرها وإعادة تحميلها بالجديد دلاليًا، سواء في بنيتها الصغرى أو ضمن البنية الكلية للنص نفسه، جنبًا إلى جنب مع الصور والأخيلة والرموز، وكلها تتضافر في إيضاح دلالة العلامة، والمساهمة في تأويلها.

---

٢١٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص٣٠٥.

٢١٣) السابق، ص٣٠٥.

فالسمة المهمة في العالم الشعري لشريف الشافعي هي إعادة تشكيل الشفرات النصية، وتطويعها كما يشاء، غير عابئ كثيرًا بالدلالة المعجمية، وكأنه يصنع معجمه الخاص به، ولا عجب في ذلك، فهو ينشئ عالمًا شعريًا مغايرًا، فيعطي لنفسه الحق في تكوين شفرات جديدة، ونحت دلالاتها النصية.

فمن المهم – في منظور علم العلامات – التفرقة بين الشفرات الصلبة والشفرات المرنة، والشفرات المتسعة والشفرات المفرغة، بحيث نستطيع في النهاية أن نضع الشفرات في متتالية متدرجة، تبدأ من الصفر وتمتد إلى ما لا نهاية (٢١٤).

إن الفرد لا يملك القدرة على إبداع علامات سميوطيقية ولكنه قادر على شحن هذه العلامات بدلالات خاصة به في صيغ الخطاب المختلفة، وعملية التواصل بين أفراد الجماعة (سواء كان تواصلاً اجتماعيًا أو إبداعيًا أو غير ذلك) لا تكتمل إلا إذا كان هؤلاء الأفراد قد تمثلوا شفرات تقوم عليها بنية الثقافة في المجتمع، فإذا انتقل الفرد من ثقافة إلى أخرى، لا كيفيه تعلم اللغة وحدها، بل لابد من تعلم الشفرات الثقافية الفاعلة فيها (٢١٥).

فالشفرات الصلبة هي التي تظل ثابتة في دلالتها ويصعب تحويلها أو تحويرها وكلما انتقلت من مجال دلالي إلى آخر، فإنها تظل محتفظة – غالبًا – بدلالتها الأصلية مع تغيير طفيف مثل المصطلحات الدينية (القرآن، الحديث الشريف، علم الجرح والتعديل..)، والمصطلحات العلمية وما شابه، أما الشفرات المرنة فهي المحتملة للتغيير بسهولة، من قبل الباحث والمبدع. في نفس الوقت هناك شفرات نصية متسعة دلالتها شاملة ما هو أكثر من معنى وإيحاء مثل الشفرات الاجتماعية،

٢١٤) القارئ والنص: العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٥.

٢١٥) القارئ والنص: العلامة والدلالة، ص٢٦، ٢٧.

وهناك شفرات مفرّغة قابلة للامتلاء مثل الشفرات الموسيقية والفنية، حسب مهارة المبدع، وفي الدراسة النصية من المهم النظر إلى هذه الشفرات، انطلاقًا من مفاهيم النقد النصي الذي يرى أن العمل الأدبي أولاً وقبل كل شيء نظامًا للأدلة أو العلامات Signs، أي نسيجًا من التشكيلات Figures ينعقد فيه معًا زمن الكاتب الذي يكتب أو حياته كما يقال، وزمن القارئ الذي يقرأه، ويتشابكان في هذا الوسط الغريب، الذي هو الصفحة [٢١٦].

وتظل براعة المبدع في قدرته على تشكيل منظومة إشارية وعلاماتية خاصة بعالمه الشعري، وأيضًا في مجال ثقافة مجتمعه الصغير، ويكون المنجز الأهم أن تصبح شفراته مفهومًا على المستوى الإنساني العام، بحيث إذا ترجم إبداعه، تكون شفراته النصية المبثوثة بلغته الأصلية، قادرة على الوصول برسائلها إلى جمهور أكبر وشرائح أوسع، وهذا ما نجده لدى الإبداع العالمي ذي الطابع الخالد، فالأفكار فيه سامية الطابع، إنسانية التوجهات، ثابتة المبادئ، خالية من الشوفينية والتعصب، تنتصر للخير والجمال والحقوق، وتكون مصحوبة بشفرات إنسانية مفهومة لكثير من الثقافات، فيسهل ترجمتها إلى لغات عديدة.

٢١٦) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م، ص٢٠٩.

تميّز في التكوين والرؤية:

أن نجد شعراء باحثين عن التميز، فهؤلاء كثيرون، وأن نجد شعراء لديهم رؤية واضحة في ماهية التميز فهؤلاء قليلون، وأن نجد شعراء يعون ماهية التميز، ولديهم رؤيتهم الخاصة التي تميزهم عن الباقين ولكن إنتاجهم الإبداعي يتأرجح، ويظهر على استحياء من آن لآخر؛ فهؤلاء أقل القليل، وأن نجد شعراء لديهم الرؤية المتميزة، والعزيمة الدؤوبة، والتراكم الإبداعي، فهؤلاء يعدون على أصابع اليد.

يقال هذا عندما تناقش تجربة شعرية فريدة للشاعر شريف الشافعي[٢١٧]، الذي يكاد ينطبق عليه لقب الشاعر المتميز، وهو ما يدعو إلى الاعتناء بتجربته، وتسليط الضوء عليها: طرحًا فكريًا، وبنية جمالية، وتشكيلاً إبداعيًا.

تُلمَح الجدية والتميز منذ دواوينه الأولى، التي وضح فيها امتلاك الشاعر لأدواته بشكل فائق، وقدرته على صنع القصائد الممتدة، التي قد تستغرق ديوانًا بأكمله، وفيها إلحاح على تكوين جماليات جديدة، كما في ديوانه "الألوان ترتعد بشراهة"[٢١٨] منطلقة من أنسنة الألوان، ومفردات تشكيل الكون، وتشعير العناصر والأدوات فيما حولنا، ساعيًا إلى جعل الشعر بوتقة تحوي الحياة بكل: أساطيرها ومشاعرها، ونصوصها المقدسة وأغانيها وسردياتها، وتقديم عشرات الشخصيات بروح درامية، كل هذا في نص ممتد، دون تقسيمات أو عنونة متعارف عليها. كان منجزًا شعريًا جديدًا، كتب بروح جديدة، تحاول أن تقدم رؤية مغايرة متدفقة، وهذا ما ذكره الشاعر في شهادته مبكرًا عام ١٩٩٩

---

٢١٧) شاعر مصري ولد في مدينة منوف عام ١٩٧٢م، وأصدر العديد من الأعمال الشعرية منها: بينهما يصدأ الوقت ١٩٩٤م، وحده يستمع إلى كونشرتو الكيمياء ١٩٩٦م، الألوان ترتعد بشراهة ١٩٩٩م، ثم الأعمال الكاملة لإنسان آلي الجزء الأول: البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية ٢٠٠٨، والجزء الثاني "غازات ضاحكة" ٢٠١١.

٢١٨) الألوان ترتعد بشراهة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٩٩ م.

حيث قال: "حاولتُ ببساطة أن أفسح الفضاء للحالة الشعرية الطقسية الكلية، لكي تأخذ بنفسها - لنفسها - الإخراج الهيكلي الأمثل لها، أو الوعاء الفيزيائي الملائم... الكائن الشعري الكامل بأسره إذن هو الذي ينبغي النظر إليه: بروحه وجسده وملابسه وهيئته وزينته وعطره وضوضائه... وكلما كانت العلاقات بين كل ما يخص هذا الكائن متناسبة متناسقة مبررة بصورة أو بأخرى، إن إفساح الفضاء لحركة "الحالة الشعرية" بحرية، مكنني من الانطلاق عكس مقولات تنظيرية ونقدية" [٢١٩].

هذه الشهادة دالة على أمور عدة؛ حيث تشير إلى وعي الذات الشاعرة بمكنونها النفسي، وأنها تحوي كونًا خاصة بها، وتعبر عن الكون الذي تعيش فيه، وتحويه أيضًا ضمن كينونتها. أيضًا، فإن هذا الوعي جعلها في حالة مثاقفة مع كل مكونات الإنسان المعاصر: الدين، الأسطورة، الفن، العلوم التطبيقية، الأنثروبولوجيا، التاريخ، الجغرافيا.. إلخ، أيضًا فإنه يكتب بكل حواسه وأنفاسه ومشاعره وجسده، متخطيًا الفهم التقليدي والذي لا يزال ممتدًا إلى زمننا بأن الكتابة الشعرية بالروح والعقل فقط، ومتضادًا مع رؤى كتابة الجسد التي أفسدت النص الشعري وجعلته نصوصًا نرجسية - وأحيانًا إباحية - أكثر من كونها نصوصًا منفتحة إبداعية، وهذه الرؤية هي أولى علامات التميز لدى شاعرنا، لأنها تعبر عن خصوصية الذات في علاقتها بالعالم، وهي خصوصية تنطلق – بداية – من رؤى القصيدة الحداثية Modernist poem التي تعتمد في فرادتها على عناصر أساسية: "التجريب، مقاومة التوقع، والرؤية الفردية للعالم، وإعلاء العقل على الأشكال العاطفية الشعرية، ورفض الأشكال النمطية في الإبداع" [٢٢٠]، وقد هضم الشافعي القصيدة الحداثية، وتأثر بها في أعماله الأولى. يقول شاعرنا، في ديوانه "الألوان ترتعد بشراهة":

(دمي: غيرُ متحدٍ بالحديدِ،

٢١٩) مجلة الشعر الفصلية، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، صيف ١٩٩٩، ص٨٨.

٢٢٠) انظر: خيرة حمرة الدين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦م، ص٢٤ –٢٦، وانظر أيضًا:

John Holcombe ،MODERNIST POETRY AND THE CONTEMPORARY SCENE http://www.textetc.com/modernist.html

وما صدَّني عن رجوعي إلى ورقٍ في النباتاتِ غيرُ اخضرارِ عصارتهِ..

كعظامِ أبي.. وكلونِ قميصي الوحيدِ....

هنا: يطلعُ القشُّ من كبدي،

وكراهيةٌ كاصفرارِ الهواءِ....

تذوبينَ كالحِبْرِ في بِرْكةٍ؟

أم تصيدُكِ أنبوبةٌ،

ثم ينتشرُ الحبْرُ منتشيًا من بداياتِ روحي لأقصى المثانةِ؟)[٢٢١]

ونلاحظ فيها أن النفس صارت نباتًا، ولكنها ظلت في إنسانيتها، وما بين الحالة النباتية والإنسانية تنطلق الذات الشاعرة، في محاولة للتوحد مع الطبيعي/ النبات، وفكرة التوحد هذه واضحة في خطاب الشاعر للأنثى التي تصبح حبرًا في بركة يمكن أن يذوب في خضم مياهها، أو يحبس في أنبوبة. تشيّأت الذات الأنثوية، ولكنها ظلت تمرح في روح الذات الشاعرة من بداياتها إلى أقصى مثانتها، فهذا شغب بشري مع مختلف المحسوسات، وسيرتكز المشروع الشعري التالي للشافعي على الإمعان في هذا الشغب، مع المزيد من التأطير والتنسيق.

(مئذنتان، وبينهما

خيطُ صوتٍ

تعلقت فيه.. لأعرف شدّته

فتعلمتُ أن الوجودَ، كلام متينٌ

وأن الكلامَ: كلامٌ) [٢٢٢]

٢٢١) الألوان ترتعد بشراهة (مقاطع من قصيدة شعرية مطولة)، سلسلة الجوائز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م، ص٥٩، ٦٠.

٢٢٢) السابق، ص٩٦.

ربما يشكل هذا النص، مع نصوص أخرى، إرهاصات فكرية، استشعرتها الذات الشاعرة، أمام موجودات مادية، فلم تعد تشعر بالتيه ولا القطبية في العالم، وإنما تتنسم في المئذنتين العاليتين خيط الصوت الرابط بينهما، ألا وهو الأذان، فتتواضع أمام كونية إلهية، وأن الوجود حولها، لا يقرأ ضمن قطبية الذات، وإنما في إطار الكينونة المخلوقة، فالوجود متين قوي، لا يمكن تفسيره بذات شاعرة أو مفكرة أو متفلسفة، تنظر بأبعاد، وتهمل أبعادًا أخرى، ولا تعرف الكثير عن باقي مكونات الوجود ولا امتداداته، فتدرك أن هذا التكوين الإلهي العظيم، الذي ندركه في صوت الآذان، والذي يجيب عن ميتافيزيقا حيرت العقول؛ ما هو إلا دعوة إلى الولوج في قراءة الوجود، من ذات، تعلم أنها جزء مادي بسيط، بالنظر إلى المئذنة المشرئبة، وبالنظر إلى الوجود ذاته.

شعرية الديوان/ القصيدة:

إن الرؤية الكلية للذات الشعرية في الوجود والتاريخ، أفسحت المجال لتكوين نصوص ممتدة على الورق، نفس امتدادها في النفس، فكأن الذات في حالة ديمومة شعرية، تتواصل ليلاً ونهارًا، شبابًا وكهولة، لتكون المحصلة قصيدة/ ديوانًا يمتد لأكثر من ألف صفحة، ويمكن أن تصل لآلاف أخرى، وهذا الطول ليس مفرطًا أو دالاً على ترهل نصي، وتكرار فكري، بقدر ما هو حاوٍ لذات تتلظى إبداعًا، في أتون من ثقافة عولمية، إنه يحاول أن يقرأ ذاته في خضم تفاعلاتها مع مكوناتها، فمن الطبيعي أن يكون النص ممتدًا متدفقًا، غير مؤسس على بنية القصائد المألوفة، عمودية كانت أم تفعيلة، وهذا ما حدا بالدكتور صلاح فضل أن يصف التجربة بالتشتت وفقدان الدلالات المركزية التي تشكل مفاتيح لفهم النصوص[٢٢٣]، ونرى أن هذه النصوص مرآة لذات متفجرة، تسعى لاحتواء الكون والناس والتاريخ في طياتها، فلا يكون همّ القارئ البحث عن الروابط التقليدية بين المقاطع النصية، والبحث عن شكل يضع فيه النص، وإنما اعتبار النص مرآة لشاعرية متدفقة مثل الحياة اليومية تسير حيثما اتفق بها، تغرق في الصور والاستعارات، وتخفي الرؤية أكثر مما تبديها.

وهو نفس التوّجه المأخوذ على تيار الحداثة الشعرية العربية، فقد اختفى الشاعر وحلّت محل صوته كتل بيانية، وكأنها اكتفت بفكرة متعالية ظاهرة عن الانشغال بمشاعر كائن مستضعف يتأمل الحياة، مما يجعل القارئ فاقد الثقة في الشاعر لأنه لا يخاطب قلبه، ولا فكره [٢٢٤].

وهذه ربما تؤخذ على شريف الشافعي في أعماله الأولى، حيث ترك العنان لذاته الشعرية، تمخر عباب الوجود والكونية، دونما تحديد نسق بنائي وموضوعي تجري في مساره، ولكنها التجربة الأولى أو الجنينية التي استوت على عودها في أعماله التالية.

---

٢٢٣) عندما يتدفق الشعر بشراهة، د. صلاح فضل، كتاب "تحولات الشعرية العربية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٢٠٦ وما بعدها. حيث يشير إلى ضجر ينتاب القارئ وشعور بالعبثية واللاجدوى، والفوضى المريعة فى الشكل الشعرى التي تترك نتيجتها الحتمية فى الفوضى الدلالية، لا يستطيع القارئ المنصف أن يغفل عرامة الموهبة الشعرية الخارقة التى يملكها المؤلف، لكنه فى الآن ذاته يستشعر إحساسًا واضحًا بالفقد والتبديد، فهذه الإمكانات الحقيقية لم توظف فى تخليق منظومات أو أنساق شعرية مركبة تصنع كيانها العضوى دراميًا أو ملحميًا أو حتى غنائيًا بما يمكن أن يمثل نقلة نوعية فى الإبداع الجديد للشباب. ص٢١٦

٢٢٤) ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ص٢٠.

وعندما تخطّى شاعرنا هذه المرحلة إلى المرحلة التالية وهي مرحلة ما بعد الحداثة Post modernism كان مشرّبًا بأهم ما قدمته الحداثة وهي تعزيز الروح الفردية ورؤيتها الكونية للعالم، ورفض التنميط الشعري، والاهتمام بالتجريب الشعري، الذي يظهر طاقات المبدع ويجليها، ولكنه افترق عنها بأن تكون تجربته شاملة كليته البشرية: عقلاً ونفسًا، حواسًا وروحًا، فنأى بذلك عن العقلانية التي جففت النص الحداثي في بعض جوانبه، وعن الشكلانية الجمالية التي جعلت الإفراط الشكلاني عنوانًا على حقبة الحداثة الشعرية، وكره الغموض الذي استحال في نصوص كثيرة إلى إبهام وهرطقات، ليأتي نصه الشعري صافيًا، واضح الرسالة، متجدد الجماليات، متناغمًا مع رؤى ما بعد الحداثة في أصدائها الكوكبية في الثقافة عامة، والأدب خاصة، التي تؤكد على تشظي الفكر والذات والعالم.

وهذا يسمّى السعي إلى الروح الطليعية في الإبداع، التي سارت عليها ما بعد الحداثة، ولكن الأهم لدى الذات الشاعرة في هذا الأمر، تحقيق التوازن مع الحاضر، ومع المستقبل أيضًا. فيتساءل عن حاضره ما هو؟ وعن مستقبله، وما علاقة الحاضر بالمستقبل، وبحاضر الإنسان الطليعي الغربي ومستقبله أيضًا، فما شأن خراب البصرة – مثلاً – بما بعد الحداثة الباريسية والأمريكية؟ (٢٢٥)

مما يجعلنا نختلف مع النصوص الشعرية التي يدّعي أصحابها أنهم يكتبون نصوصًا إنسانية عالمية ولكنها في الحقيقة نسخ ممجوجة من الشعرية الغربية، أو ترجمات لهذه الشعرية، ينأون عن عالمهم وأمتهم وهمومها، ويكتبون مخاطبين الغربي ظانين أن هذه عالمية، وهي في الحقيقة امتداد للشعرية الغربية بمنطلقاتها الفكرية. ويعود ذلك التوجه "الإنساني" إلى انطلاقة الحداثة الشعرية العربية منذ أواسط الخمسينيات، مع ظهور جيل الحداثة الشعرية، في مجلة "شعر" اللبنانية،

---

٢٢٥) السابق، ص٢٣.

والشعارات التي أعلنها هذا الجيل (٢٢٦) حيث أرجعوا حركة الحداثة العربية (المعاصرة) إلى التصدع داخل الذات العربية، بين "الأنا" الأبوية وهي المقدسات الموروثة وبين "أنا الابن" التي تعد امتدادًا للأولى ونقضًا لها في ذات الوقت، ولكنها ترى أن حل التصدع للذات العربية يتمثل في ربطها بالثقافة الغربية تحت شعار أن تكون ثقافة "إنسانية"، والحقيقة أنها تربط القيم كلها بالإنسان وليس بالمطلق الغيبي، وحتى الدين نفسه، فإنها ترجعه إلى الإنسان، والأساطير في ذلك تحل محل الدين، فالعقيدة المسيحية وصلب المسيح وقيامته تفهم ببعد أسطوري، يرمز إلى تجدد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، وبفضل التقدم المذهل في العلوم البيولوجية رأوا إرجاع المقدسات الغيبية إلى جسم الإنسان، بحيث حل "الجنس" في العالم الغربي المعاصر محل الدين (٢٢٧).

ولكن من الثابت أن هناك شعورًا في البيئات العربية، في القرنين التاسع عشر والعشرين بحتمية التغيير، أي بدرجة ما من التصدع أو الانشطار ومحاولة اكتشاف الذات أو حتى لاصطناع ذات ما، والذات المقصودة هنا ذات مجتمعية، تتغذى بكافة روافدها التراثية وحاجاتها الحضارية والتنموية (٢٢٨)، ولكن المشكلة لدى المبدع العربي أنه لابد أن يكون مدركًا لجذوره الثقافية والفكرية التراثية، وتعاطيه مع الثقافة الغربية، بوعي الند لا بوعي التابع، وعي النّد بمعنى مشاركته في حركة الإبداع العالمي، في ضوء ما تطرحه ثقافته وذاته المجتمعية.

---

٢٢٦) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣م، ص٦٣. حيث يسمي تيار الحداثة في الخمسينيات، بالحداثة الجديدة أو الحداثة الثانية، ويراها امتدادًا لتيار الحداثة الأول الذي بدأ مبكرًا في القرن التاسع عشر، وإن كان اشتد مع الجاليات الأجنبية في مصر بعد الحرب العالمية الأولى، بظهور تيارات فكرية وفنية كثيرة مثل السيريالية والماركسية وجماعات الفن الطليعي. ص١٩ وما بعدها. أما الحداثة الجديدة فهي مرتبطة بظهور مجلة شعر البيروتية على يد مؤسسها يوسف الخال، الذي كان مقيمًا في نيويورك، وعاد إلى بيروت سنة ١٩٥٥م، لإصدار مجلة شعر عام ١٩٥٧م، مواصلاً خطوات الشاعر إزرا باوند، ولم تلتزم المجلة خطًا سياسيًا ما، بل ارتبطت بالحداثة الغربية في تأكيد حرية الإبداع، وقبول فكرة الشعر الصافي، وإن كانت في جوهرها تروج للاندماج الكامل في الثقافة الغربية. ص٦٣– ٦٥.

٢٢٧) السابق، ص٦٦، ٦٧.

٢٢٨) السابق، ص٦٦.

فالمبدع ما بعد الحداثي - وفق فهمنا - طليعي متجدد: نعم، ولكنه غير مغترب عن واقعه وحاضره، يقرؤه في ضوء تطور الشعرية العربية، واستفادتها من المنجز الغربي الشعري في الجماليات والرؤى، وفي نفس الوقت يرنو لما هو مشترك بين ثقافته والثقافة الغربية، متطلعًا إلى المستقبل، رابطًا بينه وبين الحاضر، معالجًا هموم ذاته في ضوء موروثها الثقافي والوطني والاجتماعي، وهذا ما نراه جليًا في تجربة محمد يوسف كما مر بنا، وتجربة الشافعي الذي لا نستشعر التصاقه بهمه الثقافي العربي بجانب الهموم السياسية والاجتماعية، في ضوء إحساسه الذاتي بتمدده وعمقه الإنساني.

وقد بدا هذا واضحًا في الملمح الأبرز في شعرية شريف الشافعي ممثلاً بتمسكه بالقصيدة الكلية الممتدة، وجعلها ديدنه في مشروعاته الشعرية، مما أتاح له أن يقرأ الوجود والحياة والتاريخ والذات والمواقف والأشياء وأسرته الصغيرة، ووطنه الإقليمي، وأمته الكبرى، ومآسي البشرية؛ يقرؤها ويعيها ويصوغها في بوتقة شعرية واحدة. وبعبارة أخرى، إنه يصهر كل مفردات وجزئيات وكليات الحياة والكون والذات في بنية شعرية ممتدة، بنفس طويل، لا يعرف كللاً، ولا يتعجل النضج، ولا يقطف الثمرة سريعًا.

إن مشروعاته الشعرية لا تعرف التقسيم إلى محاور رؤيوية، ولا تتكون كقصائد قصيرة، وإنما تكون جزءًا من قصيدة طويلة، تتلوى بنا، وتتلون بعشرات الألوان، حسب رؤاه الذاتية، وتقلباته النفسية، لندرك أن رحابة القصيدة، تستوعب الذات: نفسًا وقلبًا وفكرًا، أحداثًا وأقوالاً وحركات، مثلما تحاول أن تجمّع ما حولها وما يمكن أن تدركه وتحتويه في أعماقها، تمزج الرمزي بالمباشر، الفلسفي بالنفسي، الحركي بالقولي، المادي بالمعنوي، النباتي والحيواني بالمعدني والبشري.

وكما عبر "إلكسندر إليوت" عندما ذكر أن القوة عنصر يملكه المبدعون الفنانون بوفرة، وأن قوتهم تعمل داخليًا خفية هي، ونادرًا ما تسبب الضرر، فالمبدع يتناول مواد متباينة، متمردة، ويشكل منها شيئًا متكاملاً مشعشعًا متناغمًا، مما يتطلب منه روحًا مكافحة، وتلذذًا في مصارعة العقبات[٢٢٩]. والقوة المقصودة هي قوة الموهبة الشعرية التي تجمع المتناقضات: المادي والفكري والنفسي، المواقف والأحداث والشخصيات، العلم والفلسفة والرومانسية والمشاعر، المفردة والتركيب والصورة والخيال والرمز والأيقونة والعلامة.

وهذا ما ترومه شعرية ما بعد الحداثة في تجلياتها الفنية، فهي ترى النفس جامعة للوجود في أعماقها، وفي نفس الوقت متناقضة وإن بدت لصاحبها متسقة، متقلبة وإن تخيل أنها ثابتة، ضيقة النظرة مهما اتسع أفقها، لأنها لن تحتوي الوجود، ولن تستطيع أن تقدم نسقًا فكريًا يفسره حق التفسير، ولكن تستطيع الشعرية أن ترصد وتعبر وتسطّر كل خلجات النفس والفكر والحياة.

لذا، فإن القصيدة الممتدة أو الديوان القصيدة، يجعل الشاعر أشبه بالفنان التشكيلي، الذي يمكنه أن يصوغ من خامات طبيعية وصناعية أعمالاً فنية مبهرة، ويصهرها بروح عالية، ورؤية مشتركة، فالألفاظ التي هي المادة الخام – رغم حمولاتها التراثية الدلالية – طيعة في يد الشاعر الماهر، يشكل بها فضاءه الشعري، ويشيد مباني مدينته، والبراعة تكمن في صهر المكونات الثقافية والفكرية فيها.

---

٢٢٩) آفاق الفن، ألكسندر إليوت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الكاتب العربي، ١٩٦٤م، ص٥٣، ٥٤.

العتبات النصية:

١) العنونة مدخلاً :

يستلهم شاعرنا "شريف الشافعي" في مشروعه الشعري الجديد، الذي عنوّنه بـ "الأعمال الكاملة لإنسان آلي"، وقد صدر في جزءين [٢٣٠]، رؤى ما بعد الحداثة منطلقًا مما طرحته ما بعد الحداثة على الصعيد الفكري والفلسفي، التي تقدم بعضها. وسنحاول أن ندرس الرؤى والجماليات التي يقدمها مشروعه الشعري، صحيح أن المشروع ممتد على جزءين، ولكنه صيغ بفكر واحد، وعنوان مشترك يجمع التجربة ويصهرها في قصيدة طولية ممتدة، قد تفصل مقاطعها بأرقام أو بإشارات مقطعية، تحمل فكرة ما ضمن الرؤية الكلية.

ربما يكون الجديد الصادم في هذا المشروع إعلان الذات الشاعرة تنحيها عن الكتابة بدلالة العنوان "الأعمال الكاملة لإنسان آلي"، فكأنه يعلمنا منذ البدء أن الإنسان الحقيقي تنحى وأفسح المجال والفضاء والكتابة لإنسان آلي، يخط ويبدع ويعبر عنا وعن عالمنا. ولكن مع ولوج التجربة نكتشف أن هذا عنوان خادع، فالذات لا تنأى، وإنما تفسح المجال للإنسان الآلي، أو كائنات إلكترونية، كي تُشاركها تجربتها الشعرية، فتأتي الرؤية من طرفين: الذات الشاعرة عن نفسها، والذات الشاعرة متقمصة الكائنات الإلكترونية، غير منفكة عن عالمها الدنيوي الحقيقي، ولا كونها اللانهائي، ولا مشكلات الحياة والسياسة والتاريخ والناس.

٢٣٠) صدر الجزء الأول تحت عنوان: "البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية" القاهرة، يوليو ٢٠٠٨ م، (حقوق النشر محفوظة للمؤلف) في ٢٣٤ صفحة، أما الجزء الثاني فجاء بعنوان: "غازات ضاحكة"، وصدر عام ٢٠١١، عن دار الغاوون، بيروت، في (٥٧٢) صفحة.

جاء الجزء الأول بعنوان "البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية"، وتلاه عنوان فرعي: "٢٠٠ محاولة عنبكوتية لاصطياد كائن منقرض"، وهو عنوان دال، فالمقصود بالعنكبوتية البحث في عالم شبكة المعلومات الدولية، وهذا يعني تحويرًا في دلالة العنكبوت، من هذا الكائن الحشري الصغير إلى البحث الذي لا ينتهي في عالم إلكتروني غير محدود، وإن تظل الوشيجة قائمة بين الدلالة الأصلية والدلالة المتحولة، فخيوط العنكبوت تمتد لتحيط بالفريسة، وأيضًا لتصطاد الفرائس، وهي تتشابه مع الخيوط التي ينسجها الباحث في العالم الافتراضي. أما الكائن المنقرض، فليس ديناصورًا ولا حيوانات ما قبل التاريخ، وإنما كائن إلكتروني هلامي، لتكون المحصلة الدلالية عبثية، لأنه كائن منقرض، غير موجود، وتدور التجربة طيلة نصوص الديوان في العلاقة القائمة – غير المعقولة – بين الذات وبين الكائن غير محدد الاسم ولا الملامح، فمرات يسميه نيرمانا أو نيرفانا أو نيرفا، نيرميتا، نورينا، نوريتا... إلخ. وإن ثبت الاسم الأول "نيرمانا" عنوانًا للديوان، وطيلة الصفحات، ولكنه أراد أن يقدم أن هذا الكائن الإلكتروني لا يهم اسمه، وإنما المهم رسمه وهيئته وحواراته ورؤاه.

أما الجزء الثاني، فاكتفى بالاسم الأكبر "الأعمال الكاملة لإنسان آلي ٢"، ثم عنوان الجزء "غازات ضاحكة"، مواصلاً قراءة العالم الإلكتروني والحقيقي، حيث يلاحظ أن الحالة الإلكترونية تواصل تلبسها للنفس الشاعرة، ويتحرر فيها من "نيرمانا" وتوابعها الإلكترونية، وينطلق مغردًا كالفراشة ما بين الفضاء التقني والعالم الواقعي، مازجًا بينهما في نفسه، أي أن كِلا العالمين التقيا في أعماقه، وتوحدا في رؤيته، مما يجعل الرؤية في الجزء الثاني أكثر شفافية وأعمق طرحًا، فليس بحاجة إلى كائن يصاحبه، ولا مخلوقات تشرح له، بل هو مكتف بذاته المتشبعة بالتقني والحياتي.

ودلالة العنوان "غازات ضاحكة" تتماشى مع الرؤية السابقة، فالذات صارت كالغازات، في انطلاقتها بين الفضاء الإلكتروني والواقع الحياتي، أي تخلصت مما هو مادي، وانتشرت كجسم غازي، متحررة من قيود الجسد والمادة، ضاحكة من هذه الحياة التي نتعاورها وتتعاورنا، وهي أبسط مما نتخيل، وأعقد مما نظن، وما بين البساطة والتعقيد، على كل التناقض بينهما، كثير من التدرجات الفكرية والنفسية والرؤيوية، وهذا ما اعتمدته النصوص الشعرية في تدفقها بالديوان.

يمكن القول إن شاعرنا يعيد صياغة معرفته بالنفس والعالم والأشياء برؤية جديدة، مدركًا أن "المعرفة وما في وعينا من معتقدات وأفكار وتصورات ليست غاية، وإنما هي وسيلة، مادة، يتكون بواسطتها الفعل، بوصفه بنية نموذجية محددة" (٢٣١) فكثير من المبدعين يظنون أن بث المعرفة إبداعيًا جزء من رسالتهم، لذا فإن تحصيلها غاية في حد ذاته، وهذا يجافي الحقيقة، فقد تكون المعرفة المتحصلة جزء من الوعي الفاسد أو أنها فاسدة في محتواها أو متجمدة، وبدلاً من تنوير الناس بها، تؤدي إلى إخضاعهم. وبعبارة أخرى، فإن الذات الشاعرة تعيد صياغة المعرفة، وتجعلها طيعة لرؤاها، وسبيلاً لفعل إبداعي وحياتي مختلف.

ذلك أن "الفن يعطي قيمة لكل لحظة، لكل بنية تاريخية متعينة من بنيات المجتمع، لهذا فإن الفن تارة يكون قوة لها.. وتارة يكون قوة ذات نزعة إنسانية"(٢٣٢)، فيمكن أن يكون الفن سبيلاً للتغيير الاجتماعي إذا كان المجتمع في تخلف أو تأخر أو خداع، أو يكون سبيلاً للقوة الإنسانية في مواجهة بطش الإعلام وتسيد النمطية والرأسمالية، والاستغلال والتحكم. وكما سنرى في هذا المشروع الشعري، فإن الرغبة في التغيير والنظر إلى المعرفة بوصفها سبيلاً لتغذية الذات وفائدة للبشرية هدفٌ أساس للإبداع.

---

٢٣١) الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠م، ص٥٨.

٢٣٢) السابق، ص٥٨.

٢) الإخراج والغلاف والإهداء:

أصرّ المبدع الضمني على توصيل الرسالة المتقدمة، عبر الإخراج الفني، للديوان، فالغلاف في الجزء الأول "البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية" جاء بخلفية باللون الأزرق، وإن خفّت الزرقة ومالت بالبياض لتظهر كف يد معدنية تميل للسواد، أمسك إصبعان من أصابعها بكرة زرقاء على هيئة الكرة الأرضية. وربما تكون الدلالة الواضحة، فالإنسان الآلي معدني، واليد معبرة عنه، وقد أمسكت هذه الأرض التي تحوينا بكل آلامنا ولذّاتنا، ليكون التعبير جماعيًا عن هذه الأرض، التي تحوي ذواتنا.

في حين جاء غلاف غازات ضاحكة، باللون الأزرق، وإن اختلفت درجة الزرقة ومالت للأزرق الفاتح، المقترب من لون السماء في صفوها، وفيه عدد من الفقاعات البيضاء، ومن ثم اللوحة الأساسية، التي أخذها من ابنته "مي"، البالغة من العمر عشر سنوات، كما أوضح في طيات الغلاف، واللوحة عبارة عن مربع بأضلع بيضاء، بخطوط متعرجة، وفيه عدد نافذتان، وباب أشبه بالقضبان. وكأنها منزل يشبه السجن، وفي جوانب أضلع المستطيل، بقع بيضاء ونقطة جانبها. الرسم يشي بالرغبة في البوح، والتحرر من سجن المنزل، الذي يؤطرنا في أسرة وعمل والتزامات يومية، وجاء المنزل سابحًا في زرقاوية السماء، في إيحاء أن الإفضاء سيكون من البيت إلى الفضاء رأسًا.

اللوحة تجريدية، والمربع تركيب إنساني خاص، قلما يوجد في عالم الطبيعة، وهو حاصر ومحصور معًا، صلب، دقيق، ذهني، وثمة ميل إلى القول إن الرسم الإنساني يجب أن يحوي أشكالاً إنسانية، ولكن لماذا؟ فحيث إن الفكر الإنساني ذاته عملية تجريد، إذن، ليس هناك أي تصادم أساسي بين التجريد والإنسانية [٢٣٣]، وهو ما يؤكد أن الذات الشاعرة محصورة في مربعها الحياتي، ذهنيًا ونفسيًا وفكريًا، وعليها الفكاك منه، وإن كان باب المنزل/ المربع عليه قضبان، والنافذتان أقرب للانغلاق، مما يشي بأن الذات لن تهرب، ولكنها ستظل تصرخ في النافذة أو خلف قضبان الباب.

---

٢٣٣) آفاق الفن، ألكسندر إليوت، ص٢٢٦، ص٢٢٧.

أما شكل الكتابة في الجزء الأول، فقد اعتمد على الأيقونة الرمادية (Search) المضطردة في برامج الحاسوب، واتخذ الخط الإلكتروني الشائع في ديوانه، إمعانًا في الانتقال إلى عالم الحاسوب: شكلاً ودلالة. في حين جاء الجزء الثاني بمقاطع شعرية مرقمة، تصل إلى (٥٣٢) مقطعًا، متفاوتة الطول، متعددة الزوايا، تتجانس مع البنية الكلية في الديوان، الساعية إلى التعبير عن إفضاء وقراءة للعالم، لا يعرف حاجزًا من عناوين فرعية، ومحاور رؤيوية، وإنما تدفق كيفما اتفق.

أما الإهداء، فجاء مغايرًا بين الجزءين، فالجزء الأول "البحث عن نيرمانا" نتفاجأ فيه بالبعد الذاتي المغلف للتجربة:

إلى الهواءِ الفاسد.. الذي أجْبَرَنِي على فَتْحِ النافذةِ (٢٣٤)

رغم بساطة الدلالة، والتي يمكن أن تحمل على أساس التحرر، إلا أننا وفي ضوء قراءة التجربة، نكتشف أن المراد بالهواء الفاسد كل ما في الذات من أنساق فكرية وثقافية واجتماعية وتاريخية وجغرافية، وكما يقول ساخرًا:

التاريخُ الذي بداخلي

أكلتْه الجغرافيا

الجغرافيا التي بداخلي

عَضَّها التاريخُ (٢٣٥)

---

٢٣٤) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٣.

٢٣٥) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٢٣.

فالتاريخ يشكل ما هو موروث في أعماق الذات الشاعرة من فكر وتقاليد، أما الجغرافيا فهي المكان بكافة أشكاله، والعلاقة بين التاريخ والجغرافيا – كالمعتاد – علاقة ترابطية، فلا تاريخ دون جغرافيا تحويه، ولا جغرافيا دون إنسان يصنع التاريخ على تضاريسها؛ تنقلب العلاقة هنا إلى علاقة التناقض ثم التآكل، هازئًا من كون التاريخ أو الجغرافيا يقدمان حقائق أو يقينيات مطلقة، وإنما هي أمور قابلة للتبدل وإعادة النظر والقراءة، وقد استخدم شاعرنا لفظتين دالتين: العض والتآكل، في دلالة على روح التصارع لا الترابط.

أما ديوان "غازات ضاحكة" فهو مختلف في إهدائه حجمًا وكيفًا، فالإهداء طويل على غير العادة، يأتي في صفحات متتابعة، ومقاطع نصية متواصلة، مما يشكل مفارقة في حد ذاته، فالذات الشاعرة تهدي نصوصها إلى متعددين... فقد توّجه الإهداءُ بدايةً إلى:

إلى رادارِ الألم،
الذي أرشدَني
إلى معسكرِ السُّوسِ
في ضرسِ العقلِ الإلكترونيّ
إلى مخدِّرٍ فوَّاحٍ،
شدّ عظامَ فكَّيَّ
في غرفةِ العمليّاتِ،
وأصابَني بهيستيريا المرحِ المصطنعِ (٢٣٦)

٢٣٦) غازات ضاحكة، ص٧.

فـ"رادار الألم"، تعبير عجيب، ربما يبدو مصطنعًا في تركيبه، ولكنه حقيقةً معبر عن أجواء الديوان، الذي مزج بين ما هو إلكتروني علمي، وما هو بشري حياتي، والرادار جهاز يشير إلى الاختراق الجوي والخطر، وهذا يتناسب مع الحالة الغازية التي أعلنها العنوان. والمقطع كله يجعل هناك تسوسًا في الذات البشرية والعقل الإلكتروني (الحاسوب)، فالسوس بدلالته المجازية ينخر في الاثنين، يفسد الضرس البشري كسوسة، ويفسد الحاسوب كفيروس.

ثاني الإهداءات إلى "مخدر فوّاح" ينقلنا إلى غرفة العمليات الطبية، وبدلاً من تهدئة عظام الفك، كما يفعل طبيب الأسنان، ويجعلها في غيبوبة عن باقي الجسم، فإنه تسبب في هستيريا من المرح المفتعل. فتكون الدلالة متعاكسة للمخدر، وأيضًا لغرفة العمليات، وهي إحدى جماليات العالم الشعري لشريف الشافعي.

إلى غيبوبةٍ كاملةٍ،

حرَّرتني

من البرامجِ الجاهزةِ،

أطلقتْ أغصاني

وأوراقي الخضراءَ

في اتجاهِ جاذبيّةِ الأرضِ [٢٣٧]

٢٣٧) غازات ضاحكة، ص٨.

الإهداء الثالث إلى "غيبوبةٍ كاملةٍ"، تعطي دلالة عكسية أيضًا، فبدلاً من أن تغيب العقل، جعلته منتبهًا متحررًا من الخطاب الإعلامي المتعولم الذي سطح العقول وجعلها أحادية الرؤية أحيانًا، أو تتبع ما يقال لها في أحايين أخرى، وها هي الذات تعود ثانية إلى الأرض، بفعل جاذبيتها، كأنها شجرة تبسق من جديد، بأغصان وأوراق، متحدية التربة الفاسدة لما يسمّى "الوعي المعلّب" الذي هو صنيعة الإعلام المعاصر، بكل ما يقال عن تعدديته وموضوعيته وحياديته، مستفيدًا من الملكية الرأسمالية لأجهزة الإعلام، التي تجعل الفرد عبدًا مرتهنًا لما تبثه من أفكار، وتجعله غارقًا ما بين التجزيئية الإعلامية والأخبار المتواترة دون إيجاد قدرة على التحليل المعمق، فيتعلّب الوعي تدريجيًا، وتكون المحصلة النهائية السلبية التي تعزز الوضع القائم، وتجعل الفرد مستسلمًا لما هو فيه من حياة، فما في نفسه يقال، ولا داعي للحركة والتغيير (٢٣٨).

إلى هلوساتٍ إنسانيّةٍ فريدةٍ،

وجراثيمَ متمرّدةٍ،

فرَّتْ من خلايايَ البيضاءِ

والحمراءِ،

لمْ تنتبهْ إليها صفَّاراتُ الإنذارِ

في المستشفى

---

٢٣٨) المتلاعبون بالعقول، هربرت أ. شيللر، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، مارس ١٩٩٩م، ص٤٥. وفيه تفصيل عن أساطير التضليل الإعلامي: أسطورة الفردية والاختيار الشخصي، الحياد، الطبيعة الإنسانية الثابتة، غياب الصراع الاجتماعي، التعددية الإعلامية. ص١٧ -٣٧.

والإهداء الرابع "إلى هلوساتٍ إنسانيّةٍ فريدةٍ، وجراثيمَ متمرّدةٍ"، فالجراثيم تعادل الهلوسات، وكلتاهما تأتي بدلالة جديدة، فالهلوسات دالة على الفعل غير العقلاني قولاً وأيضًا أفعالاً، والجراثيم دالة على كل ما هو متمرد خارج النظام. المقطع الشعري السابق ينقلنا إلى أجواء المستشفى، بمفارقة واضحة، فالهلوسات والجراثيم (بدلالاتهم التمردية وقد اتخذت هيئات مادية جسدية) أفلتت من الجسد، وفرّت من المستشفى وكأنها أجسام مادية طائرة، لتحلق في الفضاء، فالمستشفى القابع فيها الجسد المسجي قيد، فلتذهبا إلى ما هو خارجه، دون انتباه صفارات الإنذار لها.

إلى ابتسامةٍ جبريّةٍ

بلونِ القطنِ الطبِّيِّ،

وصلتْ برودتي

ببرودةِ زوَّاري المعقَّمين،

وفرَّقتْ بين شفتيَّ المشتعلتَينِ

الإهداء الخامس "إلى ابتسامةٍ جبريّةٍ"، يعلن فيها رفض ما هو جبري وإن كانت ابتسامة، لأن الجبرية سجن وإن ضحك بين جدرانه، والتحرر هدف وإن بكى فيه، ويستخدم تعبيرات تتسم مع أجواء المستشفى: القطن الطبي، تعقيم الزوار..، مؤكدًا أن ذاته في غيبوبة الأسر، وليست غيبوبة الاستشفاء.

إلى موتٍ واحدٍ،

أقوى من أجهزةِ الإعاشةِ،

أكثرَ حيويّةً

من أرواحٍ محبوسةٍ

في أقفاصِ العصافيرِ،

في أحواضِ الأسماكِ،

في صالاتِ ترويض حيواناتِ السيرك [٢٣٩]

الإهداء السادس إلى "موتٍ واحدٍ"، معلنًا أن الموت سبيل إلى حرية للنفس، تتجاوز الأرواح العائشة في الدنيا، ولكنها محبوسة في أقفاص العصافير، وأحواض السمك، والصالات الحاوية لحيوانات السيرك، لم تقتصر نظرته للروح المتحررة من حياة البشر بالموت على روح الإنسان، وإنما باتت روحًا من أرواح الكائنات حوله: العصفور، السمك، الحيوانات...، وستكون روحه منطلقة متفاعلة بحيوية.

إلى «أنا»

حينما أنظر إلى المرآةِ،

بعيون زجاجيّةٍ،

فلا أرى أحدًا

* * *

٢٣٩) غازات ضاحكة، المقاطع، ص٩.

إلى «أنا»

حينما تنظرُ إليَّ المرآةُ المتهشِّمةُ،

بعيونٍ بَشَريَّةٍ،

فترى كلَّ شيءٍ،

ويعود العالَمُ (٢٤٠)

أما الإهداء السابع: إلى «أنا»، فبكل شفافية يهدي ديوانه إلى نفسه، موضحًا أنها تلاشت من أمام عينيه، وذلك لأن العالم كما ينظر إليه في المرآة من زجاج، وهو ناظر من عينين زجاجيتين، والدلالة واضحة، أنه قابع في منزله، مقيد الحركة والنظرة، لأنه في إسار شاشات زجاجية: شاشة الحاسوب، الهاتف، التلفاز...، فتلاشت ذاته المادية في هذا الخضم الزجاجي، وهامت روحه.

وفي المقطع التالي له، يقدم موقفًا عكسيًا، فقد استرد بشريته: الجسد والروح معًا، فنظر من عينه البشرية؛ مطالعًا وجهه، إلى مرآة محطمة، فرأى كل شيء واضحًا، فقد أزيلت الحواجز الزجاجية، وأصبح التواصل مباشرًا حيًا مع الواقع، فامّحت الفواصل، وعادت الروح إلى الجسد.

لو تمعنا في الإهداءات السبعة المتقدمة بنظرة رأسية، سنجد أنها مفعمة بألم وسوس لذات تعاني أمراضًا، ومحاصرة في زجاج الشاشات، فبات المرض رمزًا لكل ما هو قيد، والعلاج منه يكون بوحًا، وتحررًا للذات من سيطرة الأطباء الذين يتعاملون مع الإنسان كمادة وجسد، وليس روحًا وفكرًا، والهدف هو التوق إلى الخروج من تيه العالم المحيط بالذات، إلى فضاء شاسع، يختار مواضعه، ويطير في أنحائه، مستمتعًا بانطلاقته، مستلذًا إطلالته من علٍ على العالم حوله.

---

٢٤٠) غازات ضاحكة، ص١٠.

العالم الشعري:

١) الرؤية الكلية:

ويعني جوهر الرؤية الكلية التي بنى عليها الشاعر مشروعه، وكما هو واضح في العنوان المشترك للجزءين "الأعمال الكاملة لإنسان آلي"، فهو بصدد الكتابة الإبداعية عن إنسان آلي، أي يتخذ الآلية ديدنًا له، ويصدق هذا على الإنسان الآلي المصنوع (الروبوت)، أو الإنسان الحقيقي الذي بات ضحية الآلات والشاشات والبرامج الحاسوبية، والقنوات الفضائية الموجهة، فعاش أو كاد يعيش في حياة مرسومة خطواتها، معلومة تحركاتها مسبقًا.

لقد نبعت فكرة الجزء الأول من بحث الذات الشاعرة عن كائن ما وهو نيرمانا، هذا الكائن الذي وجده قابعًا في المقعد الخلفي في سيارته وهو يؤدي اختبار فاشل لقيادة السيارات، ومن ثم قرر أن يبحث عن ماهية هذا الكائن في محرك البحث (Yahoo) فتخرج له عشرات الأسماء المتقاربة لفظًا، والمختلفة معنى.

مثلما تحضرينَ بسهولةٍ في ضميري

الذي لا محلَّ له من الإعرابِ

على ظهر أحدِ الأفيال الْمُسَالِمَةِ،

تتسرَّبين أيضًا بسهولةٍ في مسامِ جِلْدِي المتشقِّقِ

تتشَّرَبُكِ ذرّاتي المترابطةُ

المتعطّشةُ إلى التحلُّلِ في الجيرِ الحيّ [٢٤١]

٢٤١) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٧

البداية مع إنكار الذات لضميرها الذي لا محل له من الإعراب، فهي ترى أنها لا قيمة لها في الكون، ويخاطب في هذا "نيرمانا"، هذا الكائن الإلكتروني، الذي بحث عنه في زوايا الشبكة العنبكوتية، وربما يكون قد تخلق في وجدانه وفكره أولاً، لأن البحث عن الاسم، كان مصاحبًا ومتخيلاً للشكل والرسم، وقد استغرقت نفسه بل تكاد تكون قد تلبسته، فخلاياه تشربته، وتريد أن تتحلل في "الجير الحي" كي تتخلص من بشريتها الجسدية، وتهيم في الفضاء التقني، أما الأفيال المسالمة التي ستأتي عليها نيرمانا، فهي إشارة واضحة إلى امتزاج المخلوقات في عينيه في عالم واحد، فالفضاء التقني يتسع في ثناياه لكل الكائنات ذكر "الذرات، الخلايا" توكيد واضح على طبيعة العلاقة مع الكائن الإلكتروني، فهي ليست تحاورًا وإنما ذوبان، فتعبر الذات الشاعرة عن نيرمانا، وتعبر نيرمانا عن الذات الشاعرة.

تمشطينَ شَعْرَكِ المجعّدَ بعصبيّةٍ أمامي

في حين أضغطُ بهدوءٍ على لوحة مفاتيح الكمبيوتر

أكتب حروفَ اسمكِ في مُحَرِّكِ Yahoo

Nirmana نيرمانا

Nirma نيرما

Nirmitta نيرميتا

Nitta نيتا

Mitta ميتا

Titta تيتا

Nirmala نيرمالا....

Nermina نيرمينا

Noon نون

Nona نونا [٢٤٢]

الامتزاج بين الذات ونيرمانا ليس تامًا، وإنما هناك لحظات انفصال، سنجدها دائمًا في المواقف التي سطرها شعريًا في الديوان، وهي مواقف تشمل كافة العالم من حوله، الخاص والعام، النوم واليقظة، ذاته حاضرة، ونيرمانا في فضائه الإلكتروني حاضرة أيضًا. وفي المشهد السابق، يرى نيرمانا أمامه ويبحث عنها في محرك ياهو، فعل متناقض، ولكنه يؤكد أن كليهما مندمجان منفصلان.

فهو ينطلق من رؤية فريدة، أساسها إعادة قراءة الذات في أبعادها العولمية، متوحدًا مع تقنيات العولمة الجديدة، المتمثلة في الشبكة العنكبوتية، أي أنه يقرأ ذاته وسط هذا الخضم الهائل الذي قدمته لنا الشبكة العنكوتية، التي تجعل الإنسان مجرد أرقام، ويتواصل مع كونه بأزرار، ويتعايش مع كائنات مصنوعة غير مخلوقة، إنه تائه وسط هذه الصوتيات والمرئيات التي تبثها كاميرات الديجيتال، وتطلقها الأقمار الصناعية. فقد حاول البحث عن ذات تشعر مرات بالفخر، ومرات بالحيرة، ومرات بالضياع، أراد أن ينطلق إلى هذا العالم الفسيح، محاولاً الخروج من الشرنقة البشرية.

---

٢٤٢) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٧.

أما الجزء الثاني "غازات ضاحكة" فإنه يواصل هذا المزيج من التعايش مع الأشياء والمواقف والأحداث والبشر، ما بين الواقعين الحقيقي والإلكتروني، وتلاشت في الوقت نفسه الكائنات الإلكترونية المتخيلة والمصاحبة والمراقبة، وأضحت الذات في مواجهة الواقعين، بشكل تلقائي مباشر، وتفاعل حي. إنه يدمج في رؤيته الموجودات في الواقع مع الفضاء الإلكتروني، ويعيد صهرها في ذاته، فتمحى الحدود ما بين الذات والواقع والفضاء الإلكتروني، وقد يصبح هو ذاتًا إلكترونية.

من رحمِ الغرفةِ الكونيّةِ المجهَّزة

أتمنى أن أقفزَ عاريًا

كي أفرح بولادتي الطبيعيّة

بعد سيرةٍ ذاتيّةٍ

عبثتْ بها مشارطُ الأطبَّاء

وذابت قصاصاتها الأخيرةُ

في الملابسِ والأحذيةِ الداكنة (٢٤٣)

إنه يجاهر بكينونة ذاته الجديدة، التي خرجت من أعلى الكون، يعلنها صريحة أن ذاته كونية إلكترونية، تسبح في الفضاء الكوني التقني، ويشتاق إلى تكوينه الطبيعي، حين يولد في غرفة العمليات، ويشاهد الأطباء يعبثون بها.

المرأةُ الشجرةُ

التي اشتهيتُ هَزّها وتسلُّقَها

---

٢٤٣) غازات ضاحكة، ص٤٠.

تمكّنتُ أخيرًا من اصطيادها

بالشبكةِ العنكبوتيّةِ

المرأة الشجرةُ

مغروسةٌ الآن في ذاكرتي الصلبةِ

محفورةٌ كالوشم

على سطح أسطوانةٍ مدمجةٍ

بحجمِ قبضتي الحجريّةِ المتشقِّقةِ

المرأةُ الشجرةُ

طوع يميني

أستدعيها وقتما أشاءُ (٢٤٤)

صارت المرأة: شجرة يتسلقها الشاعر، اصطادها من الشبكة العنبكوتية، ثم باتت الذات كذاكرة حاسوبية صلبة، حُفِرت فيها المرأة، والذات هي أيضًا ذات تاريخية تعود إلى الإنسان الأول في علاقته الأزلية مع المرأة، بدلالة القبضة الحجرية المتشققة، فالمرأة كانت رغبة وشهوة وصراعًا منذ القدم. المشهد الشعري السابق مزيج من: الواقع الافتراضي، والحياتي، التاريخ، والآثار، الرغبة الأزلية في المرأة، ودلت الشجرة , اليد الحجرية والوشم، على أن الذات الإنسانية وإن تحوسبت فلا تزال عاشقة للمرأة جسدًا ورغبة وندًا.

---

٢٤٤) غازات ضاحكة، ص٢٣.

وهذا ما أكدته الفلسفة الظاهراتية لهوسرل، التي تتعامل مع الأشياء بوصفها حقائق، وتبحث في العلاقة بين الإنسان وما حوله من أشياء، فبدلاً من أن يصف الإنسان الشيء، يبحث في وجود هذا الشيء ومدى تأثيره على ذاته، وأهمية وجوده في حياته. وكما لخص هوسرل مبدأه الفلسفي (إلى الأشياء نفسها)، فنقطة الابتداء هي الأشياء، وهذا ليس معناه أن نعبر عن الأشياء في تعبيرنا العادي، بقدر ما نتعايش مع الأشياء ويكون القصد متجهًا للأشياء ذاتها، فالأشياء موجودة قبل وبعد تفكيرنا، وما علينا إلا أن نتوجه للأشياء بتفكيرنا وعمليات نقدية تضعها في نسق خاص، وبذلك تحولت الفلسفة من قضايا التجريد إلى المحسوسات، ومن الطبيعي أن تسبق النظرة الظاهرية للشيء هي الأساس في إقامة العلاقة معه والتفكير فيه، لأنها تعني وجود الشيء في دائرة الوعي والحس والظاهر، فالظاهرة هي النقطة الأولى في الوعي [٢٤٥].

فلا عجب أن نجد هذه العلاقة التي أقامتها الذات الشاعرة مع الأشياء من حولها، ولكنها بدلاً من الغرق في الأشياء البسيطة، سعت الذات الشاعرة إلى رؤية الوجود والكون وأيضًا العالم الإلكتروني بكل مفرداته وغرائبيته.

وإذا كانت الفلسفة الظاهراتية تقف عند النظر إلى الأشياء، فإن العالم الشعري هنا يتعامل بإلهام ووعي وعاطفة مع الأشياء، ولكنه لا يكتفي بوصف إحساساته وإنما يتخطاها لتكوين عالم مواز لها، يقرأها بطريقته، ويعيد تقييم العلاقة بينه وبينها على رؤى جديدة.

٢) الرؤية ما بعد الحداثية:

تستند الرؤى الفكرية في هذا المشروع الشعري إلى فكر ما بعد الحداثة، حيث اللايقين، واعتبار الفرد شأنًا بسيطًا أو تافهًا في عالم زاخر بالبشر والكائنات، كما رأينا وسنرى، وفي ضوء هذا المنطلق يقرأ العالم والكون والواقع والتاريخ في ضوء إحساسه بمحدودية ذاته، وقصور عقله، وهذا لا يمنع من الاعتداد الذاتي في أحوال كثيرة، وجعل الذات منطلقًا لقراءة العالم الحقيقي والافتراضي.

٢٤٥) الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٥-١٧

ومن أبرز المفاهيم التي عززتها ما بعد الحداثة، والتي نجدها في الديوان واضحة، بل تمثل مرجعية فكرية، وإطارًا فلسفيًا له؛ مفهوم التحطيم Iconoclasm تحطيم التماثيل والأنماط الثقافية والفنية الجاهزة، رافضة أي انحيازات مسبقة لأعراق وثقافات بعينها ضد ثقافات أخرى، كما عززت مفهوم "اللا تأسيس" Groundless الرافض للقناعات المسبقة والقراءة الأحادية للنصوص، وقبول معطيات الوسائط الحديثة، وآثارها على النفس فيما يسمى ثقافة الصورة، وأيضًا ما تبثه المنجزات العلمية الحديثة، كما تعزز مفهوم formlessness اللاشكلانية الذي يتبنى أشكالاً مسبقة، وأيضًا الاحتفاء بما هو شعبي Populism بإعادة الاعتبار لها، وما تقدمه الإبداعات الشعبية وفنونها[٢٤٦]. مؤكدة أنه لا يمكن أن نقرأ الواقع إلا باعتباره متشرذمًا متجزئًا، في إشارة إلى سقوط الأنساق الفكرية وتبني التقابل في مقابل التماثل، والتعدد في مقابل التوحد، والتكاثر في مقابل الاختزال، وعدم الارتباط بمركز واحد [٢٤٧]، فقد مضى زمن بناء التصورات حول العالم، وظهر "الطابع التسلطي" للأنساق الكبرى التي عززت إرادة القوة، وبدأت النزعات السوداوية تطارد الإنسان، والخوف من الكوارث الناتجة عن أسلحة الدمار الشامل، والفواجع والأخطار المحيطة بالإنسان [٢٤٨].

لقد رفض الحداثيون – وعلى رأسهم هابرماس – طروحات ما بعد الحداثة، ورأوا أنها لم تقدم جديدًا، بل هي حداثة منحرفة أو مغالية أو متطرفة، منكرين أن تكون مذهبًا فلسفيًا يناهض ويجادل الحداثة، ونعت هابرماس منظري ما بعد الحداثة بأنهم فوضويون مشتتون متناقضون، وأكد في الوقت ذاته على أهمية العقل والبرهنة في الرؤية الكلية للعالم، وأنه بالعقل جادل فلاسفة ما بعد الحداثة الحداثيين، وأنه لا يعقل أن يتم تفكيك المنجز العقلاني الغربي لغويًا وبلاغيًا[٢٤٩].

---

٢٤٦) للمزيد: مدخل إلى ما بعد الحداثة، أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٢١٨–٢٢٠، وأيضًا انظر: بيتر بروك (إعداد)، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، ص١٤ – ١٥.

٢٤٧) انظر: مقاربات في الحداثة وما بعدها، ص١٦، ١٧.

٢٤٨) السابق، ص٢٤، ٢٥.

٢٤٩) الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)، محمد نور الدين أفاية، أفريقيا الشرق للنشر، ط٢، ١٩٩٨م، ص٢٣٦،٢٣٥.

وهناك ما وجد في كتابات وإبداعات ما بعد الحداثة غموضًا ورطانة غير مفهومة، وأخذ عليها رفضها للموروث العقلاني لعصر التنوير، وتبنيها خطابًا نظريًا مقطوع الصلة بأي حقل تجريبي، وإلى نسبية ثقافية وإدراكية لا ترى في العلم إلا مجرد خرافة وحكاية أو بنية اجتماعية من البنيات، مما أدى إلى إشاعة مشاعر الريبة والضيق والغيظ في الدوائر الثقافية المختلفة (٢٥٠).

فهؤلاء تغافلوا عن نقاط محورية أبرزتها ما بعد الحداثة، وأبرزها أن اليقينيات الكبرى لم تجب عن أسئلة الإنسان ولم تقرأ العالم بشكل حقيقي ومكتمل، وظل الحداثي يعاني الحيرة والتشتت، كما أنها تجاهلت الثقافات الأخرى، منتصرة لثقافة مركزية واحدة، وعقل واحد، ألا وهو العقل الأوروبي، في حين أكدت ما بعد الحداثة على التماهي مع كل ما يشكل الذات الإنسانية، شعبويًا ونخبويًا، موروثًا ومكتسبًا، وأيضًا على مستوى التقنيات وأدوات التواصل.

أيضًا، فإن المنجز ما بعد الحداثي يكمن فيما قدمته الآداب والفنون، التي استشعرت أزمة الإنسان المعاصر، وحساسيته المختلفة، ومن ثم صاغت إبداعاتها في ضوء هذه الروح الجديدة. أما على صعيد الغموض والرطانة فهذا أمر مرصود في الكتابات الحداثية نفسها، فلسفة وإبداعًا، وهي لا تعود إلى مذهب فلسفي بعينه، بقدر ما ترجع إلى المبدع نفسه، وقدرته على صياغة نص عميق الفكرة، طيع في منظومة علاماته وبنياته الجمالية، ولا تلقى الآراء على عمومية دون تحديد.

وبالنظر إلى مشروع شريف الشافعي الشعري، يستوقفنا رغبته الحثيثة في تحطيم كثيرًا من الأنساق البشرية الفكرية وأيضًا غير البشرية (النباتات والحيوانات والأسماء والطيور..)، وإعادة قراءتها من جديد، أو الاكتفاء بالاستفهام عنها، وأحيانًا السخرية منها، إنه يشكك فيها لأنه وجد أن السبيل الوحيد في إنقاذ الإنسان المعاصر من الملل الذي أصابه، وارتهانه لقيود عديدة ممثلة في الإعلام الموجه، وقيود وظيفة وعمل يجعل الإنسان عبدًا له، ناهيك عن أفكار وقناعات أصابت البشرية بالحروب والقتال على الثروات والسيادة، فالحل حرية لا قيود فيها.

---

٢٥٠) ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ص٤٤، ٤٥.

آه أيتها العصافيرُ

أيتها الأفكارُ الفسفوريّةُ

عندي ألفُ نافذةٍ لإطلاقكِ

لكن الفضاء كلّه مرعبٌ

قفصي الصدريُّ أحَنُّ عليكِ بالتأكيد

جمجمتي الجامدةُ أرْحَمُ

زنزانتي:

حرّيةٌ نسبيّةٌ للسجناءِ

تفجيرُ أسواري بالديناميتِ:

حرّيةٌ مطلقةٌ لي (٢٥١)

مقطع شعري أساسه المناجاة، جاعلاً ذاته ملاذًا للعصافير (الرمز التقليدي للحرية)، والأفكار الفوسفورية (حيث إن الفوسفور لامع متوهج توهجًا ذاتيًا)، وتأتي لفظة "الفضاء" دالة على كل فضاء: أرضي، سماوي، افتراضي، فيبدو أن الذات الشاعرة قد ضاقت بكل ما حولها حتى وإن كان الفضاء منه، وأن الفضاء يمثل كل ما هو نسق فكري، يراد تحطيمه. إنها نفس تواقة لحرية بلا حدود، ووجد أن ذاته/ نفسه، يمكنها أن تتسع اتساع الفضاء وتتجاوزه، وأنها ستكون مهدًا لحرية مطلقة، له وحده.

لَمْ أتصوَّرْ نفسي أبدًا لاجئًا سياسي

---

٢٥١) غازات ضاحكة، ص ٤١.

أكره السياسةَ جدًا
أكرهُ أيضًا فكرةَ اللجوءِ نفسها
في المراهقةِ، لَمْ أطلبْ أبدًا حقَّ اللجوءِ العاطفيّ
إلى أيةِ أنثى
ربما بعد اغتيالي أو استشهادِي
أطلبُ حقَّ اللجوءِ إلى التاريخِ
لإثباتِ أن دمي المحفوظَ في الثلاجةِ
صالِحٌ دائمًا للزراعةِ
في عروقِ بَلْدتِي الْمُسَالِمَةِ
وأن حِمْضِي النوويَّ يحمل إلى الأبدِ
الخريطةَ الوراثيّةَ للرجال غير الْمُسالِمين (٢٥٢)

يعلن تمرده على كل الأنساق المتوارثة، مستخدمًا تعبير "الخريطة الوراثية"، فكل التصورات المسبقة عن السياسة والمشاعر والناس مرفوضة،بدلالة رفضه للسياسة والعاطفة، مؤكدًا أن جيناته مختلفة، فهو غير مسالم، أي غير مستسلم للتصورات الجاهزة المتوارثة، وسيثبت هذا حمضه النووي، الذي يمكن استنساخه فيما بعد إما بزرعه أو إعادة تخليق خلية من خلاياه. في المقطع السابق توليفة جمعت التاريخ والسياسة والخريطة الوراثية والموت والاستنساخ من جديد، في إشارة ضمنية لأهمية إعادة قراءة الإنسان في ضوء الثورة التقنية والوراثية والفكرية.

٢٥٢) البحث عن نيرمانا..، ص ١٢١.

٣) قراءة الزمن:

ويأتي الزمن (اللحظة والتاريخ) وفق رؤية ما بعد الحداثة ليكون ملمحًا بارزًا في تجربة "الشافعي" الشعرية، فقد نظرت ما بعد الحداثة إلى الفن ليس بوصفه معبرًا عن التاريخ/ الزمن، وإنما هو توليف أو إعادة تلصيق لما يحدث في الزمن، فالفنان/ الشاعر يتناول الزمن كما شاء، ويعيد تشكيله وصياغته كما أراد ورأى [٢٥٣]، وفي نفس الوقت يشكل الجغرافيا وتضاريسها كما شاء، ولنا أن ننظر في الإبداع الشعري عندما يقرأ التاريخ زمنيًا أو الجغرافيا مكانيًا، يمكن أن يهضمها سريعًا أو بطيئًا ويقلبها كما أراد.

التاريخُ الذي بداخلي

عضَتْه الجغرافيا

الجغرافيا التي بداخلي

عَضَّها التاريخُ [٢٥٤]

فالتاريخ/ الزمن، والجغرافيا/ المكان، صارا توأمين لشيء واحد، وكلاهما انصهرا في أعماق الذات، وتلك حقيقة أساسية، فلا يمكن فهم التاريخ دون درس الجغرافيا، فالتضاريس تشكل أثرًا في الزمان، فاجتياز البر يختلف زمنيًا عن البحر، والسفر جوًا يختلف عنهما، والزمن بين الشرق والغرب والشمال والجنوب يتقلب ويتبدل. "التاريخ الذي بداخلي عضته الجغرافيا"، أي آلمه المكان والتنقل والسفر، فالغربة اغتراب جغرافي، يقابلها تاريخ مختلف، فتاريخ الإنسان في وطنه يختلف عن تاريخه وإحساسه في مغتربه, وشاعرنا اكتوى بالغربة سنوات. "والجغرافيا التي بداخلي عضها التاريخ"، لأن الزمن يجعل الإنسان محبًا للمكان أو نابذًا له،

---

٢٥٣) اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، د. خالد محمد البغدادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٧٦.

٢٥٤) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٢٣.

فلو عاش المرء في مكان وهو كاره له هذه اللحظة وكاره لسبب الحضور، سيكون التاريخ سببًا في هذا الكره. اجتمع هذا الإحساس بالزمان والمكان في ذات الشاعر، معلنة أن التاريخ والجغرافيا وجهان لعملة واحدة. فينصهر التاريخ في الجغرافيا، ويقرأ التاريخ الجغرافيا، ويتشكل أيضًا وفقها، مثلما تؤثر الجغرافيا في التاريخ.

الرؤية السابقة تتعامل مع الزمن بكل طبقاته المتعددة، ليحوله إلى مجرى قصير، هو السياق المعاصر، سياق اللحظة، لذا من أهم الانتقادات الموجهة لما بعد الحداثة هو إهمالها المدى الطويل أو المجرى الطويل للتاريخ [٢٥٥]، والانتقاد ليس محلاً للبحث هنا، فما بعد الحداثة بالفعل تسرف في قراءة الآني الواقعي، وتريد تطويع كل ما هو موروث في التاريخ والثقافة لتفسير هذا الواقع، لأن الواقع ببساطة نتاج له، والتاريخ مفسر وموضح لهذا الواقع، فالعقل ما بعد الحداثي مكدود حائر لا يملك إجابات، وإنما أسئلة متتالية ومتولدة ومتفرعة، لا تنتهي، في ضوء سقوط الأنساق الفكرية الكلية.

لذا سيكون الزمن في عمق النفس الشاعرة مختلفًا، فلديه ساعة القلب ذات التوقيت المختلف، وأنه يمكن أن يجعل المجرات غير منتظمة في دورانها.

تتمنّى ساعةُ القلبِ
لو تُخْطِئُ التوقيتَ مرةً واحدةً
فتدقّ دقّتينِ مثلاً
في تمامِ الواحدة!
هذا ليس معناهُ أنني أرغبُ في امرأتينِ

---

٢٥٥) مدخل إلى ما بعد الحداثة، (إعداد وترجمة): أحمد حسان، ص١١. أكد "فرانسيس ملهرن على أن الصيرورة التاريخية متغيرة وتتسم بالتعددية في إيقاعها وسرعتها، فبعضها شديد التقلب وبعضها قليل التقلب، بعضها يقاس بعدادات السرعة، وبعضها ينتمي إلى الأبدية (الزمن العميق)، فالأحداث التاريخية معقدة في طابعها، لا تعود إلى صيغة واحدة ولا زمنية واحدة، والسياقات يمكن أن تكون قصيرة ضيقة أو طويلة وواسعة".

- حاشا -

الله يشهدُ أنني مصابٌ بالتُّخمَةِ من النّسَاءِ

كلّ ما في الأمر،

أنني أودُّ طَمْأَنَةَ نيرمانا

أن كواكبَ، المجرَّةِ، وإلكتروناتِ الذّرّةِ

من الممكنِ ألا تنتظمَ في دورانِها [٢٥٦]

فساعة القلب تعني: دقات القلب المتتابعة، وهي تشكل إيقاعًا زمنيًا، وأيضًا دالة على الحب حسب الفهم التقليدي، ولكن الرؤية هنا تتغير، فالحب سيكون لنيرمانا، وليس للنساء، والزمن سيُخضِع دقاته للمرأة، وسيجعل مجرات الكواكب متوافقة مع رغبات نيرمانا إن شاءت. لقد نفى الحب التقليدي، مؤكدًا زهده في المرأة، وأكد على خضوع التاريخ والجغرافيا الكونية للكائن الإلكتروني.

ما بالُكِ

كزهرةِ الوقتِ،

لا يمكنُ ادَّخارُ رحيقِكِ للغد؟

ما بالي

كالساعةِ الرمليّةِ،

لا أستطيعُ السيطرةَ على حمولتي

من أزهارِ السيليكون الصفراءِ؟

---

٢٥٦) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٢٦.

كيف تلاقى ظلانا

خلف عمودِ الإنارةِ التالفِ؟ (٢٥٧)

المخاطَبة كزهرة الوقت، وهو كالساعة الرملية، يتخلى عن مفاهيم الزمن التقليدية المتعلقة بالوقت المحدد باستخدام الشمس، فيصبح الوقت مضافًا لما تبعثه الزهرة من رحيق (يمكن ادخاره للغد أملاً في المزيد منه)، مثلما تكون ذاته مثل الساعة الرملية التي اتخذت من تتابع سقوط الرمال في زمن ما معيارًا لها. فمدركات الزمن المألوفة تتلاشى، لتحل محلها الرمال والزهور، ويكون الالتقاء بين المحبوبين ليسا كجسدين وإنما ظلان خلف عمود الإنارة. إنه يمعن في الطبيعة مستخدمًا الزهور خاصة أزهار السيليكون، مثلما يسيطر عليه اللون الأصفر بكل رواسبه السلبية: كما يبدو في مفردتي: الصفراء، الرمال.

مساء هيدروليكيّ،

أعِدُكِ بفيضانٍ

ولا أعِدُكِ بِسُدودٍ

صباح ميكانيكيّ،

أعِدُكِ بألفِ فيضانٍ

ولا أعِدُكِ بجديدٍ

في أية ساعةٍ سوف تحضرين؟ (٢٥٨)

---

٢٥٧) غازات ضاحكة، ص٤٦.

٢٥٨) غازات ضاحكة، ص٧٦.

ينزع عن المساء والصباح كل ما هو إنساني أو شعري، ويسند لهما صفات كيميائية (هيدروليكي)، أو آلية (ميكانيكي)، فالوقت جزء من فهمنا لما حولنا، أو أننا نفهم الوقت في ضوء معلوماتنا العلمية، فإذا كان الشاعر سابقًا يضفي على المساء أو الصباح من شعريته الكثير، مستعينًا بعواطفه ومظاهر الطبيعة، كأن يقول: مساء الجمال، مساء الورد، صباح الرحيق..، فإنه في زمن السيطرة الإلكترونية والعلمية على العقل والحياة، تكون المساءات والصباحات – أفضل عند الشاعر – موصوفة بما يناسب الأمور المسيطرة على حياة الإنسان.

ساعةُ الحائطِ الرقميّة

تَحْرِمُني فكرةَ الإحساسِ

بحركةِ البندولِ

حياتي الرقميّةُ

تَحرمُني فكرةَ الإحساسِ

بتجمُّدِ الوقتِ(٢٥٩)

إنها مقارنة بين إحساسين مفتقدينِ: إحساس الوقت العادي الذي يستشعره من حركة بندول الساعة التقليدية، والإحساس بتجمد الوقت، والسبب في فقدان الإحساسين هو الرقمية التي صبغت حياتنا، وهي أساس من أسس حياتنا الحاسوبية والفضائية، فكل شيء تحول إلى أرقام، والإنسان صار رقمًا في عالم يتسع لأكثر من سبعة مليارات إنسان (حسب إحصاء يومنا)، وأنا وأنت والذات الشاعرة مجرد رقم في هذا العالم، لا يضير إن تضاءل أو تلاشى، المهم أنه رقم، يمكن تعويضه مع ملايين المواليد الجديدة كل يوم. وأحدهما سيرث حتمًا رقم هويتي الوطنية، وجواز سفري، ورقم حسابي في البنك، وغيرها.

---

٢٥٩) غازات ضاحكة، ص١١٧.

أماتت الرقمية الإحساس بالزمن، وتم التعبير عنها من خلال ساعة الحائط الرقمية التي انتشرت، وكادت تقضي على العقارب، وما هي إلا علامة على الحياة الرقمية التي عاشتها الذات الشاعرة، ورأت أنها قضت على الزمن في أعماقها، بنشرها التجمد في الوقت، والتجمد يعني: تكرارًا مشابهًا للأحداث والمشاعر.

٤) الذات متشظية منطلقة:

تذهب فلسفة ما بعد الحداثة كما يرى "فريدريك جيسمون" إلى أن الذات أصبحت منقسمة أو مفتتة، إن لم تكن قد ماتت، والوعي أصبح وعيًا فصاميًا، في إشارة واضحة إلى تغير مفهوم الذات والعقل في هذه الفلسفة، فلا مجال للتحكم والسيادة، ولا مجال لرفض التناقضات، بل نعترف بالتناقضات ونعبر عنها بشفافية، مع رفض ما ذهبت إليه الحداثة التي قرأت العالم والطبيعة وفق منظورها الإنساني الفردي البحت، في حين أخضعت ما بعد الحداثة الإنسان وفق سياقه وقدراته في هذا الكون الفسيح والعالم الهائل، فلا يتخيل المرء أنه مركز، بل هو جزء من أنساق كبيرة، عليه أن يقرأها بعمق ويعرف أين يقف هو منها [٢٦٠].

ونرى هذه الرؤية واضحة في ثنايا التجربة الشعرية لشريف الشافعي في إنسان آلي، فالذات إما متبدلة أو متغيرة أو في علاقة تضاد أو عراك أو حوار، وهي في كل الأحوال تشعر مرات بالتواضع، ومرات بالخنوع، ومرات بالتقهقر، ومرات بالضعة، ولكنها لم تتقدم المشهد وتنصّب نفسها حكمًا على العالم والأشياء، وإنما تنهل من العالم وتحاول قراءته.

فالملمح الأبرز في عالم التجربة هو: تلك الشفافية العالية في قراءة الذات المبحرة في عالم الفضاء التقني، فالذات تتعامل بشكل تلقائي مع النص، ومع الأحداث، تبوح وتفصح، بكل فيها من مثالب وتقلبات وتعجبات ومشاعر، فالجديد هنا، أن الذات الشاعرة حاضرة في اللحظة الشعرية، تصنعها، وتعيشها، وتتحاور مع كائناتها، وتطير وتسبح، وتصعد للفضاء، يختلط فيها الفانتازي مع الحقيقي، الواقع مع المجازي، العلمي مع الخيالي.

---

٢٦٠) اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، ص٨٥، ٨٦.

أصنعُ من خَجَلي المتورّمِ منطادًا

أصعد به إلى أقدمِ كوكبٍ في المجرَّة

حيث لا أحد يقلّمُ أظافِرَهُ الجميلةَ،

التي يحفرُ بها مسالكَ حياتهِ

ويحفرُ بها قَبْرَهُ [٢٦١]

المقطع السابق قد يعبر عن رغبة في الانطلاق إلى الفضاء الخارجي/ الكوني، عبر صورة افتراضية، تمتاح من الذات، فتحوّل خجلها وانطواءها المتورم (في إشارة إلى تراكمه وتكلسه على مدى السنين) إلى منطاد، يطير ويرتفع حتى كواكب المجرة، لعله ينجو من مسالك دنيوية، تحشره في إطاراتها. المقطع تخيلي أقرب إلى الفانتازي، يتماشى مع أجواء الديوان، ولكنه يؤكد على الرغبة الذاتية في الانطلاق والتحرر من: البشرية الدنيوية بمظاهرها، ومن الأرض بدروبها التقليدية، ومن الحياة العادية ونهايتها موت وقبر، إلى حياة خالدة على الأقل إلكترونيًا. أما عن العلاقة بين هذه الرغبة وعالم الديوان الإلكتروني، فهي واضحة، إنها يوجد أو يحلم بوجود كونه الخاص، المشابه للكون المخلوق في السماوات والأرض، لعله يبحر متحررًا من ذاته، ومن الزمان والمكان، يتعرف على المجرات والكواكب، ويعود إلى أقدم الكواكب زمنًا وتكوينًا في المجرة، ساعيًا إلى معرفة النشأة، واحتواء التكوين. أي: الانطلاق إلى الآفاق.. ولكن هل الرغبة حقيقية أم كاذبة؟ والإجابة: إنها ليست سوى رغبة في التحرر من مادية الأرض وجسدية الذات، يمكن أن تتحقق في الفضاء الكوني أو الفضاء التقني أو حتى القنوات الفضائية:

٢٦١) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٨.

لستُ بحاجةٍ إلى ارتيادِ الفضاءِ

بعد أن امْتَلَكْتُ أكثرَ من ألفِ فضائيّةٍ

في حجرة نومي

ربما هذه الفضائياتُ هي التي امْتَلَكَتْنِي

وَأَسَرَتْ آدميَّتي بصورها المتلاحقةِ

إنه يراجع موقفه فقد بدت رغبته في ارتياد المجرّات مجرد سعي إلى التحرر أو رؤية الكون من علٍ، أما وقد وجد القنوات التي تجعله ينظر للعالم وهو جالس في بيته، أمام شاشة التلفاز، فلا بأس، فلتبقَ المجرات في عليائها، وليبق هو في فراشه، أمام تلفازه، متسائلاً: هل هو بالفعل يملك ذاته أمام القنوات أم القنوات هي التي تملكه وتتحكم في آدميته؟

الصورُ التليفزيونيّةُ المتتاليةُ،

التي أَمْطَرَها طَبَقُ استقبالِ الفضائيّاتِ

فوق رأسي مباشرةً

أَغْرَقَتْنِي تمامًا في بحورِ الْعُزْلَةِ (٢٦٢)

فالصور التلفازية المتتابعة بدلاً من أن تنقل للإنسان - القابع في بيته متصلبًا أمام التلفاز – العالم من حوله وتقرب إليه المسافات وتعطيه المعلومات كما يجب، جعلته أسيرًا لها، متحكمة فيه وفي عقله عبر ما تنقله، وهو اعتمد عليها كثيرًا، بل انفردت هي به، وأغرقته في عزلة لا نهائية، عزلة الصورة ومن يملك صنعها وترويجها، بجانب أنها قدمت نسخًا لا تنتهي من البشر والمواقف والأحداث، بعضها متكرر وكثير منها مصنوع أو متغير حسب هوى وفكر من ابتكر الصورة.

---

٢٦٢) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٨٥.

لذا، كثيرون يرون أننا نعيش عصر العوالم الوهمية الجديدة Simulacra أثارت المخاوف من طغيان الصورة بل الوهم نفسه، لأنها تتحكم في العقول المستقبلة، وتصوغها كما تريد، لأنها للأسف تجعل فئة تمتلك الحقيقة وتروجها [٢٦٣].

أُوصِّلُ الكهرباءَ بامتيازٍ
أتمدَّدُ بالحرارةِ
أنكمشُ بالبرودةِ
بوصفي معدنًا
أَتحمَّلُ الطَّرْقَ بالمطرقةِ
بدون أن أنكسرَ
بوصفي حجرًا
لكنني أحيانًا
أنصهرُ من تلقاءِ ذاتي
في درجة حرارة الغرفة العاديةِ
ربما بوصفي كائنًا
غيرَ قابلٍ للوصفِ [٢٦٤]

---

٢٦٣) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م، ص٣٧.

٢٦٤) غازات ضاحكة، ص١٦٧.

لو أعدنا قراءة النص السابق من أخره، لاكتشفنا أن ما انتهى إليه النص هو أوله، وأن الأزمة الحقيقية كامنة في الذات غير المتحملة لكينونتها البشرية، فهي متمردة على ما تعيشه، تريد أن تنطلق وتتغير، ولكنها فاقدة للقدرة، لأنها كائن غير قابل للوصف، عجيب فيه انطوى الكون الأكبر، ولكنه غارق في دنيا وأرض تأخذه إلى سفاسف الأمور. فالتعامل مع هذه الذات الإنسانية أصعب كثيرًا من تعامله مع نفس الذات لو كانت معدنًا يمكن أن يتمدد بالحرارة وينكمش بالبرودة.

إنها فلسفة حيرة، وتشظٍ فكري، وتقلبات نفسية، ولكنها في النهاية تنتصر للذات البشرية، لأنها تعلم علم اليقين أنها مكتشفة المعدن صانعة الآلة مبتكرة الاختراعات، عاجزة عن فهم كينونتها والوصول إلى راحتها.

إنها أحاسيس نجدها ثنايا الكثير من القصائد المعاصرة، ولكن الجديد هنا تلك المقارنة بين الإنسان كعالم وتكوين، وبين الآلة التي تريد أن تسيطر على الإنسان، وتجعله كالمعدن قابلاً للتشكل.

٥) الكينونة بين الذات والكائن الإلكتروني:

في كِلا الجزءين، نجد تباينًا بين الذات الشاعرة الإنسانة والذائبة في الفضاء الإلكتروني، والذات الغازية، وبين نيرمانا الكائن الإلكتروني المتشكل بأشكال مختلفة، وتكاد الذاتان تتلاقيان صفة ورسمًا وشكلاً وهيئة ودورًا. ربما يكون الموازنة بين الاثنتين أدعى لإيضاح الصورة.

فهذه ملامح الكائن الإلكتروني نيرمانا إلى مزيج من البشرية والمعدنية والهلامية، مع صفات من الطير والحيوان والزواحف... إلى أخر المخلوقات، في الوقت نفسه الذي تتحول الذات الشاعرة إلى نفس الصفات مرات، فنجدها آدمية منتمية متمسكة بعالمنا الواقعي، ومرات اتخذت صفة الهلامية، ومرات سابحة في عالم الفضاء الخارجي أو الإلكتروني.

إن الهدف الحقيقي لتطوير الحاسوب وسائر الأنظمة الرقمية المتصلة به، والناتجة عنه، هو توفير بيئة علمية ومعرفية تعين الإنسان في فهم هذا العالم، والأهم فهم ذاته، وكما يقول "هوارد رانجولد" عن غاية الحاسوب أنها: "توسيع قدرة عقول البشر على التفكير والاتصال وحل المشاكل"[٢٦٥] والأهم النظر إلى ذاته التي تشظت كثيرًا وتفرقت دراستها في العلوم، ولم تقرأها الفنون والفلسفات جيدًا.

أ) البشرية بين الذات والكائن:

فنيرمانا في بشريتها تقوم بأفعال دالة في حياة الإنسان العربي، كأنها تعوض النقص الذي يجده الشاعر في فعل السياسة العربية، فقد صارت نيرمانا عنوانًا – من عناوين أخرى – أو نموذجًا مفترضًا وحالمًا – من نماذج أخرى، فتقوم بسلوك يفضح كل رجال الماضي من شيوخ وموظفين وسياسيين، وأيضًا أهل المستقبل من شباب حالم بالتغيير.

فكّرَتْ نيرمانا في صناعةِ عَلَمٍ لها
من قماشٍ لا يتهالَكُ ولا يَفْنَى
كي يُرَفْرِفَ حُرًا في الهواء
في حالةِ مُصادَرَةِ أنفاسِها
بمعرفةِ رجالِ الجماركِ
الْمُنتَمينَ إلى الماضي
أو بمعرفتِي أنا شَخْصِيًا
أنا الْمُنتمِي إلى المستَقْبَلِ [٢٦٦]

---

٢٦٥) عصر الجينات والإلكترونات (الإنسان المزيد وشبكة العالم أجمع)، والتر تروت أندرسون، ترجمة: د. أحمد مستجير، سلسلة العلوم والتكنولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص٨٤.

٢٦٦) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٧٥.

ساخر هو المقطع السابق، لأنه يفضح الإنسان العربي، ويفضح الذات الشاعرة، فالذات كما تقدم تخط نفسها بكل شفافية في نصوصها، ومن شفافيتها رصدها للرقابة على نفسها وعلى أفعال الآخرين. فنيرمانا فكرت – مجرد التفكير – في صناعة علم يرفرف حرًا، والدلالة واضحة على الحرية، في حالة مصادرة أنفاسها على الحدود المصنوعة والمانعة للتنقل بين أبناء العروبة، وأيضًا في حالة قتلها، فيكون العلم رمزًا للحرية والوحدة وأيضًا الحياة التي فنيت على الحدود، نفاجأ أن كُلاً من شيوخ الماضي المتمترسين خلف الحدود، حدود الجغرافيا والتاريخ والأفكار، ونكتشف مفارقة أن الذات الشاعرة الراغبة في التحرر سابقًا، تتضامن مع هؤلاء الرافضين المانعين، وكأن الاستبداد متوارث بين الأجيال.

البشرية هنا مشتركة بين نيرمانا والذات الشاعرة، وإن بدت نيرمانا أكثر تحررًا وأشد انطلاقًا، في حين هوت الذات إلى ما يهوي إليه البشر إذا تيبست أفكارهم. دلالة المقطع واضحة، أن نيرمانا تمثل شوق السارد الضمني إلى تحطيم الحدود المصطنعة، بينما آثرت الذات الشاعرة ارتداء قناع المعارضة، تحت بند عقلانية زائفة، وواقعية سياسية كاذبة.

الفوطةُ القديمةُ

هل تصلح لامتصاصِ عَرَقِي الجديدِ؟

وهل هو خالٍ حقًّا من الأملاحِ المتعادلةِ كيميائيًا

وله طعمُ التوابلِ المتوهجةِ؟!

هكذا سألْتُ نيرمانا،

فَوَضَعَتْ لاصقةً طِبّيّةً على شَفَتَيْها (٢٦٧)

٢٦٧) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٢٧.

تأثرت الذات الشاعرة بأجواء عالم الأجهزة والمعادن والمختبرات، فصارت تنضح عرقًا كيميائيًا، فاستلزم هذا استفهامًا عن مدى صلاحية الفوطة العادية المستخدمة في تنشيف العرق البشري، هل يمكن أن تنشّف عرق الأملاح الكيميائية، بطعم التوابل الحريفة. توجه بالسؤال إلى نيرمانا في بشريتها، التي لم تعجب، وإنما وضعت شريطًا لاصقًا على شفتيها. تصرف غريب، لم ترد، وإنما كتمت صوتها، معطية رسالة مغايرة، فليست القضية تتصل بالاستخدام من عدمه، وإنما قضية الصلاحية ذاتها، هل يصلح البشر أن يتعايشوا في عالم معدني تقني؟ آثرت الصمت الإجباري، فالقضية تافهة في نظرها، الذات الشاعرة مشغولة بفوطة لا قيمة لها، ونيرمانا تنظر لما هو أبعد للعلاقة بين البشرية والمعدنية.

المرّة الوحيدة في حياتِها

التي استخدمتْ نيرمانا فيها الريموت كنترول

كانتْ لإيقافِ تشغيلي أنا شخصيًا

ذلك حينما صَوّبْتُ بندقيّةَ الفيديو جيم إلى وجهها

وطلبْتُ منها أن تتحوّلَ إلى فريسةٍ على الشاشةِ

لمدةِ فيمتو ثانية (٢٦٨)

٢٦٨) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٩٣.

موقف درامي طريف، نيرمانا جالسة في هيئتها البشرية، والذات في هيئتها الإلكترونية، بدليل التحكم فيها عبر الريموت كنترول، في إشارة إلى مستقبل غامض، قد يحدث، بأن تتحول الآلة إلى جهاز تحكم في البشر، أو يصبح البشر أنفسهم عبيدًا مسيرين للآلة. وتبدو لحظة التمرد على الآلة، حين استخدمت الذات الشاعرة بندقية لعبة الفيديو المتخيلة، فلم تحتمل نيرمانا الموقف، وأوقفت العبث والعابث. ونلاحظ استخدام مصطلح "فيمتو ثانية"، Femtosecond وهو جزء من مليون مليار (مليون مليار) جزء من الثانية أي (عشرة مرفوعة للقوة -١٥) والنسبة بين الثانية والفيمتو ثانية هي النسبة بين الثانية و٣٢ مليون سنة [٢٦٩]، وقد نُقِل المصطلح شعريًا، إمعانًا في الدلالة على التناهي في الصغر الزمني، فلن تستسلم نيرمانا له، وإنما ستتشبع فيه رغبة – ولو لهنيهة – في الشعور بالقوة نحو هذا الكائن في بشريته، وإشارة أخرى إلى أن مفهوم الزمن وجزئياته التقليدية مثل الدقيقة والثانية والساعة واليوم، إنما هي أزمنة كبرى، في عصر يتعامل مع الجزء من الثانية، والفيمتو ثانية، وتكنولوجيا النانو، أي عصر التناهي في الصغر، في الزمن والمادة، وأيضًا التناهي في الكبر مع التمددات الفضائية والإلكترونية.

كان سهلاً عليها جدًا

أن تُمَرِّرَ الكرةَ بالمضربِ من فوق الشبكة

من ملعبِها إلى ملعبي

٢٦٩) تكنولوجيا النانو، من أجل غد أفضل، د. محمد شريف الإسكندراني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبريل ٢٠١٠، ص١٧ وما بعدها. في العام١٩٩٠ تمكن العالم العربي أحمد زويل من تثبيت اختراعه المعروف بكيمياء الفيمتو، وذلك بعد جهد مضني مع فريق بحثه القابع في معهد كاليفورنيا للتقنية امتد منذ العام١٩٧٩، ويتلخص اختراعه في اختراع وحدة زمنية تخطت حاجز الزمن العادي والولوج الي وحدة زمن الفيمتو ثانية، وهي تعادل واحد علي مليون من البليون من الثانية وتعرف اختصارًا fs=femtoseconds، وتوصل هذا العالم الي اكتشافه العلمي باستخدام نبضات ليزر قصيرة المدي وشعاع جزيئي داخل أنبوب مفرغ، وكاميرا رقمية ذات مواصفات فريدة، وذلك لتصوير حركة الجزيئات منذ ولادتها وقبل التحاقها لباقي الجزيئات الأخرى، وأصبح بالإمكان التدخل السريع ومباغتة التفاعلات الكيميائية عند حدوثها باستخدام نبضات الليزر كتليسكوب للمشاهدة ومتابعة عمليات الهدم والبناء في الخلية وقد فتح هذا الاكتشاف الابتكار العلمي في مجالات الطب، الفيزياء، وأبحاث الفضاء وغيره الكثير وسجلت باسمه مدرسة علمية جديدة عرفت باسم كيمياء الفيمتو. انظر المرجع السابق، الصفحات ٤٥ وما بعدها.

لأنها لا تؤمنُ إطلاقًا بالحدودِ
بين نصفِ الطاولةِ الكونيّةِ، ونصفِها الآخَرِ
ولأنها قصدتْ باللعبِ.. مجرّد اللعب بالنسبةِ لي
رغم أنني قصدتُ باللعب.. مجرّد اللعب،
كنتُ أجدُ صعوبةً في تمرير الكرةِ من فوق الشبكة
خشيةَ اتهامي بمعاداةِ الحدودِ السياسيّةِ بين الدول
ومناصرة النزعاتِ الكونيّةِ
ذات الثمارِ الملوّنةِ والأوراقِ الخضراءِ
والظّلالِ السوداءِ الْمُخيفَةِ (٢٧٠)

تتخطى نيرمانا حدود الدول والقوميات وتسقط الأنساق السياسية والفكرية وسائر القناعات التي أطّرت وحددت حياة البشر، بينما اكتفت الذات الشاعرة – خوفًا – من مواجهة هذا الموقف، فهي في شفافية عالية تقرّ وتعترف أنها غير قادرة على مواجهة ما استقر عليه العالم والناس والدول والحدود. والمشهد أمامنا الشاعر يلاعب نيرمانا، وتحولت اللعبة في العالم الفانتازي إلى جد لا هزل، وصار الملعب معبرًا عن حدود الدول وتقسيماتها وأيضًا صراعاتها، تريد نيرمانا أن تتخطى الحدود/ الشبكة، وتمرر الكرة/ البشر، بحرية، وتأبى الذات الشاعرة أو الإنسان الذي اكتوى ورضي بهذه الحدود أن تستمر في اللعبة. فنلاحظ أن دائرة الجغرافيا اختلطت بالفانتازي الشعري، وانصهرت في الرؤية الإبداعية. في الوقت الذي تتحول الذات إلى كائن افتراضي، يشابه نيرمانا في تكوينها، مما يتيح له المزيد من التأمل في العالم البشري.

٢٧٠) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٢

الساكنون في ناطحات السحاب أطول مني بكثير
وفقًا لِصُوَرِ الأقمارِ الصّناعيّةِ البلْهاءِ
رغم ذلك، لا أحْقدُ عليهم
ولا على مساكنِهم الْمُؤَمَّنَةِ ضدّ الزلازلِ والرياحِ
أنا أراهم جيّدًا على حقيقَتِهِمْ
هم لا يرون إلا ملامحي الافتراضيّة،
التي تخدمُ مصالِحَهم
في الجانبِ الآخرِ من الكرةِ الأرضيّةِ
أنا مُتَفَرِّغٌ
لقراءةِ كفّي وأوراقِ الشّجرِ
هم ليس لديهم وقتٌ لمثلِ هذهِ القراءاتِ
كما أن كُفُوفَهم غيرُ منقوشةٍ
وأوراق شجرِهم ليستْ خضراءَ
أنا حُلْمُ حياتي محارةُ لؤلؤٍ واحدةٌ
أواصلُ فيها غيبوبتِي اللذيذةَ
بعيدًا عن ضوضاءِ البشرِ وغباواتِهم (٢٧١)

٢٧١) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٦٧.

فالساكنون في ناطحات السحاب، ربما يشاهدون الذات الشاعرة، في ملامحها الافتراضية، غير المحددة لنا، ولكنها في صورة من البشرية، أي صارت الذات تجمع بين ملامح بشرية وصفات وسمات من العالم الافتراضي، تتيح لها أن تتأمل العالم البشري بكل ما فيه من سلوكيات بشرية، هو متفرغ لقراءة كفه وأوراق الشجر، والدلالة أن الكف يحمل في خطوطه حياة الإنسان وتراكمات خبراته، وأوراق الشجر تحمل أيام العمر، مثلما تحمل الأغصان عقود العمر وسنواته. رأت الذات الشاعرة ساكني الناطحات متشابهي الملامح، منهمكين في حياتهم المتعولمة، حيث لا خطوط في كفوفهم أي أن حياتهم صماء متشابهة، يتناسخون دون تمييز.

أخبرتني قرونُ استشعاري

وموجاتُ الراديو

المتحكِّمةُ في ميكانيكيّتي

أن الطاقةَ البديلةَ

أضحوكةٌ كبرى

في عالَمٍ نفدتْ طاقتُهُ الروحيّةُ

قبل نفادِ غازهِ الطبيعيِّ (٢٧٢)

٢٧٢) غازات ضاحكة، ص٥٢.

الخطاب هنا بأحاسيس وفكر الإنسان الآلي، ذلك الجهاز المنطلق بين الطبيعة والفضاء الخارجي والواقع الافتراضي، إنه يقرأ ما عجز عنه الإنسان الطبيعي، يرى أن الطاقة الروحية هي المفتقدة، وتلك أزمة الإنسان المعاصر، الذي أراد ملاذًا في الآلة والإعلام والفكر والفن، فوجد الآلة صماء، والإعلام مزيف، والفكر والفنون كلاهما معبر عن أزمة الإنسان الراكض ليل نهار خلف توفير الحياة الرغدة، ونسى أن الرغد والهناء في الروح أولاً، فلا سعادة لمن أشبع جسده، وأفقر روحه.

أحتفظُ أيضًا بمذكّرات بويضةٍ معجزةٍ

فتَّشتْ بقلبها عن إنسانٍ منويٍّ

وسط ملايين «الحيوانات»

أنجبتْ منه ذكرًا وأنثى

الذكرُ: ترمومتر

يشيرُ إلى درجة حرارتي،

أنا وحدي

الأنثى: بوصلة

تشير إلى طريقٍ مهجورٍ

عليَّ أن أسلكه،

أنا وحدي

كي أصلَ إليكِ وأحتضنَكِ

بشوقِ قمرٍ،

بجنونِ نيزكٍ،

بحرارةِ نجمةٍ (٢٧٣)

الخطاب موجه إلى الأنثى، والأنثى مجهولة، ربما تكون الذات الإنسانية المغيبة في هذا العالم الشعري وتغييبها من أجل قراءتها عن بعد، رغم وجودها في ثنايا الخطاب والقول والفعل الشعريين.

إنه ينأى عن الحياة، ويبحر في حفريات الوجود، محاولاً قراءة تاريخ الإنسان قراءة جينية، فالإنسان حيوان منوي وسط ملايين من الحيوانات المنوية لحيوانات أخرى في فجر التاريخ، اكتشف ذاته الخاصة، كذكر وأنثى، ثم يتحول هذا الاكتشاف لإعادة الوصول إلى الأنثى/ الحب، الأنثى/ الجسد، الأنثى/ الخيال، في سبيل ديمومة العلاقة بين الاثنين، هو صار ترمومتر للحرارة، يبحث عن أنثاه التي سلكت طريقًا مهجورًا، سيتبعها ثم يحتضنها.

جماليات هذا النص أنها تنطلق من فكرة إعادة النظر في "الإيكولوجيا" وحفرياتها من منظور شعري، والعلاقة بين الجنسين إيكولوجيا أزلية، تعود لعصر ساحقة. تأثر الشاعر بالرؤية العلمية الجديدة التي تعلن أننا "سنتحول إلى مجتمع معلوماتي بيولوجي (بيومعلوماتي)"، فحياتنا تحيط بها شبكة هائلة من المعلومات البيولوجية تؤثر واقعيًا في كل ما نفعله، فهناك تلاق واضح بين التطور المعلوماتي والأبحاث المتتابعة في الجينوم البشري (٢٧٤).

---

٢٧٣) غازات ضاحكة، ص٥٣.

٢٧٤) عصر الجينات والإلكترونات (الإنسان المزيد وشبكة العالم أجمع). ص١٢.

ب) الإلكترونية بين الذات والكائن:

إنها في الفضاء الإلكتروني، في علاقة دائمة مع الشاعر، تتقافز أو تختفي من شاشة الحاسوب، تقرأ له وتقرأ عليه وتناقشه وتلاعبه في فضائه أو بالأدق في أحلامه وتخيلاته الإلكترونية.

لاحظَ صديقي

أنني عملتُ لصفحة بريدي الإلكترونيّ Refresh

حوالي ٧٠ مرة في دقيقة واحدةٍ

لَمْ أكن أنتظر رسالةً جديدةً من نيرمانا،

كما خُيِّلَ إليهِ،

كانتْ مجرد حركة عصبيّة

لِدَفْع نبضاتِ قلبي إلى الأمام

وتنشيط دورتي الدمويّةِ المجمَّدة [٢٧٥]

الصديق والشاعر كلاهما على شاشة الحاسوب، الشاعر مستخدمًا الفأرة في تحديث الصفحة، والصديق متعجب من التحديث الذي قام به لبريده الإلكتروني، ونفهم من السياق أن الصديق على علم بالعلاقة الممتدة بين الشاعر ونيرمانا، ونكتشف أن الموقف السابق ما هو إلا حركة عصبية أو آلية أو غير مقصودة، تعبر عن شوق الشاعر لنيرمانا التي تراسله أحيانًا على البريد الإلكتروني، ومرات نجدها تطارده في الفضاء الإلكتروني، ومرات تقفز إلى حياته الواقعية. لقد قام الشاعر بهذه الفعلة الآلية معبرًا عن شوقه، وخوفًا أن يتجمد قلبه ودورته الدموية. وفي نفس دائرة الشوق، وفي إطار تعدد أسماء نيرمانا، يختار الشاعر اسمًا ظهر له في بحثه المبدئي، اسم "نونا"، لقد عشق نيرمانا/ نونا، وأراد تخليدها:

---

٢٧٥) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٨٠.

التماثيلُ التي عَبَدَها الوثنيّونَ

حطّمها الصالحون بقوّةٍ

وتمرَّغَتْ في التّرابِ

هل الذي منعني من نَحْتِ تمثال نونا

هو إشفاقي من أن يعبدَهُ أحدٌ

أم إشفاقي من أن يُحَطِّمَهُ أحدٌ؟ (٢٧٦)

إعجاب شديد أورثه رغبة في تخليدها على الأرض، بأن ينحتها تمثالاً حجريًا أو معدنيًا، ولكنه متمسك برفض إعادة الوثنية إلى الأرض، خصوصًا أن الصالحين من قبل هدموها، ولكن السؤال المتشكك، هل يكون سبب رفضه النحت إعادة الوثنية كما يظن البعض، ناسيًا أن النحت فن حضاري يعود لميراث بشري عظيم، أم خوفه أن يحطم الناس هذا التمثال؟ وفي كل الأحوال، فإن الرغبة دالة على الاعتزاز بدور نونا/ نيرمانا، دور جعله لا يفكر في مصاحبتها ولا تقليد أفعالها فحسب، وإنما تخليدها ماديًا. وربما تكون هناك دلالة متنحية، فالمستبدون يخلّدون ذكراهم بالتماثيل، يتساوون في هذا مع عبدة الأوثان/ الأصنام، الذين يجسمون الإلهي بالمادي، وفي كلتا الحالتين، فإن الإشارة واضحة.

قلتُ لِنونا برقّةٍ:

ازرعي لي نصْبًا تذكاريًا

كي أقصده - أنا - بعد غيابي

---

٢٧٦) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٣٧.

ازرعي لنفسكِ نصْبًا تذكاريًا

كي أقصده أنا أيضًا

بعد غيابي

وغيابِكِ

وغيابِ نصْبِي التذكاري (٢٧٧)

فطلب إيجاد نصب تذكاري لكِلا الطرفين: نونا والشاعر، دال على الرغبة في الخلود، وعدم الافتراق ولو بعد الموت، ونلحظ استخدام الفعل ازرعي، وليس شكلي أو أوجدي أو ضعي، بدلالة الرسوخ في الأرض، فالنصب يكون عادة فوق الأرض، مثبت فيها بقاعدة أو ما شابه، أما الزرع فهو يحمل دلالة الاستمرار والتجذر والثبات. واستخدام أيضًا الضمير "أنا" بعد موت نيرمانا وأيضًا الذات الشاعرة، في تأكيد على انفصال أنا النفس والشخصية عن الأنا الشاعرية والكائن المتخيل، لتظل الأنا الأصلية محتفظة باستقلالها في عالمها البشري الدنيوي.

نحت تمثال، أو نصب تذكاري، يدل على إصرار الذات الشاعرة على إيجاد صورة مادية ما للذات ونيرمانا، فلا يزال الإنسان أسيرًا للصورة، أيًا كانت، محفورة أو مجسمة أو مرسومة، مما يجعلنا نقرأ ما يطرحه النص الشعري على صعيد الصورة المتخيلة والمرسومة بالكلمات في إطار اللاوعي الجمعي الموروث للإنسانية وتمسكها بالصورة التي تجسد المتخيل.

---

٢٧٧) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٥٩.

فلا يعقل أن نتعامل مع النص الشعري بوصفه لغة مجردة تعبر عن صور خيالية استعارية فقط، بل تعبر عن صورة مرسومة متخيلة، لأن لغة الكلمات المدونة أحادية الدلالة، مما يستدعي المزيد من الأدوات والفنون التحليلية التي تفسر النص المكتوب والمعبر عن مرئي (٢٧٨)، وليس المقصود بأحادية الكلمات أن تكون دلالتها واحدة، بل أنها تنحصر في نقل المعاني والأفكار والمشاعر دون القدرة على التصوير الفاعل أو التصوير بالكلمات.

وهذا يحفزنا إلى أن نقرأ النص الشعري بوصفه معبرًا عن صورة، يمكن تخيلها تجسيديًا، مثلما يمكن رسمها تشكيليًا. وتتخذ نيرمانا حالة أخرى، يمكن أن نصفها بالحالة المغناطيسية:

المغناطيسُ الأحمقُ،
الذي يُصرُّ على أنني بُرَادةُ حديدٍ،
لن يفوزَ أبدًا بِنُخَالَتي الذهبيّةِ
كيف استجابتْ نيرمانا لندائي،
مع أن أذنَيْها غيرُ قابلتَيْنِ للمَغْنَطَةِ،
والمجال المغناطيسيّ لحنجَرَتِي ضعيفٌ؟! (٢٧٩)

تحولت الذات الشاعرة إلى برادة حديد ذهبية اللون والتكوين، ولكنها تحمل عقلاً وروحًا متأملين فيما حولها، يطمع فيها مغناطيس فيريد أن يلصقها فيه، تستغيث الذات بنيرمانا التي ستتحرك لنجدته، ويتوقف المشهد عند الاستغاثة المحملة بالثقة في قدرة نيرمانا على إنقاذه من مصير حديدي مغناطيسي إلى أن يكون لاحقًا بنيرمانا، وانتهى الموقف بسؤال معلق.

---

٢٧٨) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص٣٨. تشدد المؤلفة ماري تريز عبد المسيح على أهمية دراسة التواشج بين المرئي والمكتوب، بين الصور وما هو مدون حولها، كما تشير إلى أن هناك صورًا تعبر عن كلمات مكتوبة، وهناك كلمات تعبر عن صور متخيلة مرسومة، فالصورة تثير القلق والتعبير عن الكلمات، مثلما تثير الكلمات القلق أيضًا إذا عبرت عن صور. وتورد نظرية ميتشل الذي يرى أن النظرة السابقة للكلمات (النصوص الأدبية)، كانت مجردة من الصورة، وتنسى في ذلك اللغة التصويرية.

٢٧٩) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٧١.

لم نعرف كنه نيرمانا في هذا المشهد، وإنما عرفنا أنها ذات قدرات خارقة ما بين معدنية مغناطيسية، وأيضًا بشرية تسمع وتعي، في حين أن الذات الشاعرة ضعيفة في النداء، مثل ضعف تكوينها الذي هو برادة حديد.

أنْ أخطئَ الشَّمالَ الجغرافيَّ

والشَّمالَ المغناطيسيَّ

أخَفُّ وطأةً

من أن تحملَ خطواتي

رائحةَ إبرةٍ مُمغنَطةٍ

أنْ أحتضنَ الجهاتِ الأصليّةَ الأربعَ

أقلُّ صعوبةً

من أن أصافحَ

بوصلةً أصليّةً واحدةً (٢٨٠)

إنه يواجه المغناطيسية، يرفضها، لأنها متحكمة في الكثير من الأشياء في حياتنا، المغناطيس في كل صناعة وحاسوب ونظام شبكي. اختار أن يواجه بعضًا من الآلية، المغناطيس تحديدًا، لأنه جاذب، يجذب كل شيء في مجاله ثم يلتصق به، ولا يقدر على مفارقته. ويبدو أن المغناطيسية جذبت الملايين من البشر، فالتصقوا بأجهزتها وحواسيبها وشبكاتها. إنه يفضل الجهات الأربعة الأصلية ولو طافها على قدميه من أن يكون عبدًا لتلك الجاذبية المعدنية/ الفكرية.

---

٢٨٠) غازات ضاحكة، ص٦٠، ٦١.

ج) الهلامية بين الذات والكائن الإلكتروني:

الهلامية تعني الحالة غير المحددة بين المادية والبشرية، فلا يمكن تحديد معالمها، ولا ذكر أوصافها، وإنما نراها حاضرة غائبة في النص الشعري، فيمكن أن تكون هدفًا ونموذجًا يسعى الإنسان إليه.

اسْتَمَعْتُ كثيرًا
لنصائحِ موقعِ "البرمَجَة اللغويّة العصبيّة" NLP
أملاً في اكتشافِ كنوزي الداخليّةِ
وإدراكِ النّجاحِ في الحياةِ
من خلالِ تسخيرِ سلطانِ العقْلِ
وتغييرِ اتّجَاهِ خطِّ الزمَنِ
بمجرّد إطلاقِ موقعِ "البرمجة النيرماوية" NP
في فضاء شبكةِ أعصابي الدماغيّةِ،
تَمَكَّنَتْ خلايا المقاوَمَةِ السّرّيّة
من عَزْلِ سُلْطَانِ العقْلِ
وَبَثِّ موجاتِ الزمنِ في الاتّجاهاتِ كلّها
كما تَمَّ حَجْبُ موقع NLP
باعتباره موقعًا "رخيصًا"
لا يقودُ إلى اكتشافِ كنوزٍ (٢٨١)

٢٨١) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٩١.

نيرمانا كائن غير محدد المعالم، لأنه يتأرجح في البشرية والمادية وصفات من باقي الكائنات، وهنا تطمح الذات الشاعرة أن تحقق ذاتها، وتستفيد من قدراتها لعلها ترتقي بقدراتها وتستفيد منها، ومع المحاولة الدائمة، فإنها فشلت لأن هناك خلايا في أعماقها، تمثل مقاومة لهذا التحديث لمهارات العقل والنفس، وفي نفس الوقت تدخلت السلطة الحاكمة لحجب هذا الموقع، كي لا تتم تطوير قدرات الناس. فالمنع من التطور والارتقاء جاء من بُعدين: بُعد داخلي موروث من رصيد متراكم منذ قرون يتمثل في عدم الاستفادة من قدرات الذات، وأيضًا سلطة الحكم التي ترى أي تطور تهديدًا لها، لأن البشر المتميزين يكشفون عجز السلطويين وضعفهم. نيرمانا هنا كائن هلامي، لم ندرك كنهه، إنه مجرد إشارات برمجية، يمكن نيلها وإعادة صياغة العقل وفقًا لبرمجتها، فهل هي اختراع حاسوبي (إنسان آلي) أم كائن افتراضي؟

نيرميتا علّمتْني ألعابًا أكثرَ خطورةً
لكنها أكثرُ إمتاعًا
عَلّمَتْني الرقصَ الإيقاعيَّ مع الأسماكِ
في قاعِ البحيرةِ
وقذفَ الصيّادينَ بالقواقعِ الملغومةِ
إذا حاولوا الاقتراب
[نيرميتا البحريّةُ ذاتُ الزعانفِ
تعتبرُ أن أكلَ الأسماكِ جريمةٌ لا تُغتفر]

عَلَّمَتْني تقليدَ البشرِ الذين أحبُّهم،

والحيواناتِ الأليفةِ

بأسلوبٍ كاريكاتوريٍّ يفضحُ عيوبَهمْ بقسْوةٍ

عَلَّمَتْني الغناءَ في الصباحِ

ولو بحنجرةٍ خشبيّةٍ مشروخةٍ (٢٨٢)

استخدم الشاعر اسم "نيرميتا" بدلاً من نيرمانا، كعادته في تنويع الاسم، مع الإبقاء على الجوهر، ولكن عندما نتأمل هذا الجوهر نجده مختلفًا عما ألفنا، إنها قادرة على التشكل كما تشاء، هلامية التكوين، وهنا نراها تعلم الشاعر الرقص الإيقاعي مع الأسماك، رقص برومانسية وعلى أنغام، وإذا جاء الصيادون ليهاجموهما فهي قادرة على المواجهة بالقواقع التي تم تلغيمها. ثم نكتشف أنها كيان بحري له زعانف. وسرعان ما تتحول نيرميتا إلى كائن شديد الحفاظ على المخلوقات فهي رافضة أن يأكل الأسماك، لذا واجهت الصيادين بقواقعها الملغومة، مثلما هي تحض الشاعر على أن يعيش مع أحبابه من البشر، ويقلدهم، فالتقليد يزيد الحب بينهم، لأنه تقليد يهدف إلى جعل السلوك واحدًا أو متشابهًا، وأيضًا علمته الغناء. صارت نيرميتا إذن كائنًا بحريًا، وطيرًا، بعض البشرية وكثير من الرقة والعنف. كما تمنعه أيضًا من العشق، كي لا يتخيل لحظة أن العشق بينهما وارد، عشق فقط دون تلاق جسدي أو مادي، لأن الهلامية تمنع هذا، وكذلك البشرية والحالة الإلكترونية.

ممنوعٌ أنا من البقوليّات كلّها

---

٢٨٢) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٤٠.

كي لا تهزمني أنيميا الفولِ

وفقرُ الدمِ

ممنوعٌ أنا من نونا وحدها

كي لا تقتلني أنيميا العِشْقِ

ونزيفُ الدمِ (٢٨٣)

النص السابق قائم على المنع، وجعل البقوليات مساوية في المنع عشق نونا، بوصفها اسمًا من أسماء كائنه "نيرمانا"، الدلالة غريبة، مختلفة، أن يضع البقول مع العشق في شيء واحد، ولكن المتأمل يجده منساقًا مع حالة الهلامية التي يصوغها نونا، فلا مجال للعشق مثلما لا مجال للفول، وليظل على أنيميته. ومن الممكن أن تصبح قطعة ورقة:

لَمْ ألاحظْ أن صورةَ نيرمانا بِجَيْبِ معْطَفِي

قد طالَها ماءُ النارِ

وَأَحْدَثَ بها تلفيّاتٍ خطيرةً (٢٨٤)

تجسدت نيرمانا في صورة، فصارت كيانًا ماديًا وجسدًا له معالم، صورها ووضعها في جيب معطفه، وباتت تنافس حبيباته في الحياة، وإن كانت النار أحدثت بها تلفيات ولم تصبه نفسه بأضرار. إنه يحملها في قلبه وفي معطفه.

---

٢٨٣) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٥٨.

٢٨٤) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص١٨٥.

بنـاء الـديـوان:

جاء بناء الديوان بملامح واضحة، حيث تتابعت النصوص الشعرية، طيلة الديوان، مرقمة بشكل متتالٍ، في مئتي نص، بكلمة البحث الإنجليزية: (Search....) في سعي إلى تقديم تجربة متكاملة، لا تعتمد على تقسيم زمني للأحداث، ولا تنسيق للنصوص في مجموعات، بدون عناوين للنصوص ولا للمجموعات المفترضة، فكأننا أمام نص شعري مقسم إلى أرقام، أقرب إلى السرد الشعري في مواقف فانتازية خيالية.

وقد أتاح هذا التقسيم الذي لم يتحدد زمنيًا بمدة، ولا مكانية بحدود، ولا جغرافيًا ولا تاريخيًا، فيمكن أن نعده في المطلق الزمني، ولكن زمن العولمة، اللحظة الآنية في عالمنا، حيث الحاسوب وشبكات الإنترنت والقنوات الفضائية وأجهزة البث والاستقبال. فالديوان جعلنا نعيش عصر العولمة بكل امتدادتها، وفي نفس الوقت لم تنفك التجربة عن الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي والحياتي في البيئة العربية. وفي المجمل، فإن القصائد جاءت متدفقة، وكأنها كتبت حسب الخاطرة أو عفو الخاطر، في تأكيد من الشاعر على أهمية العفوية لأنها مفتاح العلاقة المتكونة بين الذات الشاعرة ونيرمانا الكائن الإلكتروني، ومن خلال المواقف المختلفة، رصدنا تقلبات الذات، وآراءها وقراءتها للحياة والناس.

جمـاليـات الـديـوان:

اعتمدت النصوص على جماليات واضحة، تتلاءم مع بنيتها العامة القائمة على عالم افتراضي، وكائنات تخيلية متكونة، تقيم علاقات متواصلة مع الذات الشاعرة، فاتخذت النصوص أشكالاً عدة، يمكن حصرها في السمات الآتية:

١) إدهاش الصورة المشكّلة:

ونعني به أن يصبح الأسلوب الشعري معبرًا عن صورة مرسومة، أو يرسم بالكلمات والمعاني والأفكار، فارتقى تبعًا لذلك من مجرد صور شعرية تقليدية المفاهيم (الاستعارة، الكناية، التشبيه، المجاز)، إلى الصورة اللوحة، الصورة المرسومة، الكلمات المعبرة عن خطوط وتفاصيل، دون أن ننفي وجود الصور الخيالية الفنية التقليدية، فهي موجودة، ولكن هناك جماليات جديدة يسعى شعراء العصر إلى توليدها، مستفيدين من الصور الثابتة والمتحركة المبثوثة في الوسائط المختلفة.

ويتطلب هذا مقاربة جديدة في التعرف على بنية النص الشعري وجمالياته في ضوء عصر الصورة الذي نعيشه، ففي الوقت الحاضر، هناك تساو في دراسة الفنون بوصفها أنساق علامات [٢٨٥]، والصورة علامة، والكلمة أيضًا علامة، وإذا استطاعت الكلمة أن تقدم صورة يمكن رسمها بأن تصبح علامة، وفي النفس الوقت يمكن التعبير عن الصورة المرسومة فعلاً بكلمات، وتصبح علامات، ففي هذه الحالة يكون التواشج بين الكلمة والصورة دالاً وفاعلاً.

---

٢٨٥) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص٣٩.

ومن منظور التحليل النفسي، يتم النظر إلى العمل الأدبي بوصفه جملة معقدة من الأدلة أو العلامات Signes تحيل إلى وضع نفسي سابق، وتلعب دورًا تصعيديًا، فالفن عبر الإيهام يدفع بالرغبة المكبوتة إلى التعبير عن ذاتها (٢٨٦). ويتم التعبير بالكلمات، التي تجسد صورًا مشاهدة أو مختزنة في الذاكرة، مثلما تعبر عن مشاعر وعواطف وأفكار، فالصورة في النفس جزء مما يتم التعبير عنه.

وعند "فرويد"، تصبح الصورة قناع مخجل إلى حد ما، وثياب للتنكر يلبسها للنفس الخاضعة للرقابة، إنها ساترة للعورة. أما "باشلار" فيرى أنه لا يجب رد الصورة إلى تكوينها وربطها بما سبقها، بل التقاطها عند ولادتها، ومعايشتها في صيرورتها (٢٨٧). فما بين الصورة الساترة لعورة النفس، والصورة المعيشة عند تكونها، تأتي الصورة الشعرية المعبر عنها بالكلمات سواء كانت خيالية حسب المفهوم التقليدي للصورة الشعرية أو متخيلة رسمًا أو حركة إذا كانت مما اختزنته النفس من العالم الخارجي.

أجملُ نافذةٍ هذا الصباح

هي: عيني،

بعدما أدرْتُها إلى الداخل (٢٨٨)

الصورة مختلفة، جدًا مختلفة، فالعين نافذة، وقد أدارها إلى الداخل، حيث الذات، ليتأمل نفسه، تاركًا الخارج. صورة مفعمة بالجدة، لأنها بنيت على موقف نفسي إرادي، أراد ذاته، فرفض الخارج الطبيعي والصناعي، وتحكم في عينه بدلاً من النظر إلى الأشياء وهو وظيفتها، تنظر إلى النفس والأعماق وهو وظيفة الفؤاد، العين نافذة، العين فؤاد، العين بصيرة.

---

٢٨٦) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتّاب، ص١٢٩.

٢٨٧) السابق، ص١٢٩.

٢٨٨) غازات ضاحكة، ص١١٩.

ربما أنجحُ في تفصيلِ جِسْمِي
على مقاسِ البلّوراتِ الباردةِ
التي حَلّتْ محَلَّ الأعْيُنِ
لدى أغلبيّةِ البشرِ (٢٨٩)

مرة أخرى الأعين، ولكنها تراقب وترصد الأجساد التي أصبحت بلورات باردة وغاب عنها الفكر والمشاعر، الأجساد بلورات، والأعين عالم راصد لما هو خارجي، بصير لما هو داخلي.

أخَفُّ ضيفٍ زارني اليوم
ورحلَ دون رجعةٍ
هو: هذا العالَمُ(٢٩٠)

العالم ضيف، العالم إنسان يزور، إنها صورة التبدل بين موقفين، فالذات بصغرها تزور العالم بكبرها ولا تعيه، الآن العالم مدعو لزيارة الذات لأنها صارت أكثر رحابة واتساعًا منه، وهو في عينيها صار أصغر وأضيق

حين عطستْ نونا
خرجتْ من أنفها أنثى بقلادةٍ وذيلٍ
جعلتْ تَلْتَهِمُ حشائشَ صَدْرِي الذابلةَ
وبفأسٍ صغيرةٍ

٢٨٩) البحث عن نيرمانا..، ص٧٠.
٢٩٠) غازات ضاحكة، ص١٢٠.

حَوَّلَتْ قفصي الصدريَّ إلى أنقاضٍ [٢٩١]

تحولت العطسة إلى كائنات، تحول النفس الصادر من ذات هلامية إلى كائنات، صورة التحول من الهوائي إلى المادي، وتحول الصدر الحاوي للقلب إلى جنة بها النباتات، ثم يتحول إلى مبان وأنقاض. بألفاظ قليلة، صار الموقف صورة فانتازية دالة على العلاقة المعقدة بين نونا والذات.

أخصَبُ امرأةٍ عانقْتُها في حياتي
وأنجبْتُ منها ألفَ ذاكرةٍ
هي: النسيانُ [٢٩٢]

النسيان صار امرأة، الصورة أساسها التضاد: بين الذاكرة بما تحويه من مقلقات ومنغصات ومركبات، وبين النسيان الماحي. ألف ذاكرة تساوي ألف طفل، وتعادل نسيانا، مزيج من الاستعارة والفانتازيا.

بصيامِ نيرمانا المستمرِّ
عليَّ أن أجدَ وسيلةً أخرى لغزْوِها
غيرَ أن أصيرَ مِلْحَ طَعَامِهَا [٢٩٣]

تحولت الذات الإنسانية إلى هلامية، ثم إلى ملحية، ونيرمانا الإلكترونية صارت كائنًا مؤنسًا يأكل، ولا اقتراب منه إلا بتسلل في طعامه.

٢) الدرامية:

في كثير من المقاطع الشعرية التي مرت بنا نجد الدرامية ظاهرة، واضحة، وكأن الشعر سردًا، وكأن الدراما شعرًا. لأن المشروع الشعري هنا أساسه في الجزء الأول التلاقي بين نيرمانا والذات، ومواقف لا أخر لتأويلها، تشع دراما، وتفهم بوصفها سردًا، وتفسر بوصفها شعرًا.

---

٢٩١) البحث عن نيرمانا، ص٨٩.
٢٩٢) غازات ضاحكة، ص١٢١.
٢٩٣) البحث عن نيرمانا...، ص٩٦.

إن الأنواع الأدبية متباينة الخواص، على عكس ما حاولت الحداثة زعمه، حين أكدت انفراد كل نوع فني بخصائصه الذاتية، ومن هنا تكون الأهمية في رؤى ما بعد الحداثة الفنية، في تأكيدها على دراسة الأنواع الفنية والأدبية وأيضًا التعالق بين الفن والأدب، في النصوص الأدبية، بغية الوصول إلى حوارية بين المعارف والفنون، يترتب عليها الوعي بالتناقض الكامن في التمثيل الثقافي، لما يكشفه ذلك من علاقة تبادلية بين الممارسة والتنظير، حتى تغدو النظرية إحدى ممارسات التمثيل، ففي الوقت الراهن هناك تصاعد في الاهتمام بالتمثيل الثقافي لاحتدام الجدل حول الهوية والاختلاف في الفنون والآداب[٢٩٤].

فعند دراسة الصورة المعبر عنها بالكلمات أو الكلمات التي تشكل في بنائها اللغوي صورًا متحركة وأحداثًا درامية، فإننا نستطيع أن نحلل الكثير من أوجه التباينات الثقافية والمعرفية، ونتذوق سائر

٢٩٤) التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ص٤٠.

الفنون المعبر عنها شعرًا بالكلمات.

لَمْ تكن السينما كاملةَ العددِ
٤٠% من المقاعدِ كانتْ خاليةً
أغلبيةُ الحضور شعروا بأن الفيلم مُمِلٌّ
بعد أقلِّ من نصفِ ساعةٍ
البطلُ يعاني من البطالةِ
يرفضُ دفعَ رشوةٍ
للحصول على فرصةِ عملٍ
يُحرّمُ على نفسه ثروةَ والدهِ
المتهمِ في قضايا فسادٍ وغسيلِ أموالٍ
ينفثُ الدخانَ منذ صغرهِ
في مقاهي الدرجة الثالثةِ
يتعاطى السياسةَ في أوكارِ الأحزابِ الوهميةِ
حياتُهُ بصفةٍ عامّةٍ لا تخضعُ لأي برنامجٍ
أما البطلةُ التي تدّعي الرومانسيّةَ،
فهي تقيسُ أحلامَها بالمازورةِ
تُفَضِّلُ الطعامَ المسلوقَ، وتنامُ مبكّرًا
تبتسمُ بقدرٍ في المناسباتِ العائليّةِ

تخلعُ الحجابَ على الشاطئِ وفي قاعاتِ الأفراحِ
في محاولاتٍ كلاسيكيّةٍ لاصطيادِ عريسٍ جاهزٍ
حينما وقعَ البطلُ في شِبَاكها
استهجنَ المتفرجونَ الحبكةَ الدراميةَ
فلا هو تَشَهَّاها،
ولا هي رَأَتْهُ في الأساس! (٢٩٥)

النص الشعري السابق، قصة لو تمت كتابتها جملاً متجاورة، لا مجال لإعادة سردها، فهي قصة شديد القصر، قصة عن فيلم، سرد عن دراما، وهي في المجمل تدين ما نراه دراميًا، ونقرأه سرديًا، من تقليدية المواقف، وتفاهة الشخصيات، وتناقضها، وأخيرًا نكتشف عبث اللقاء والارتباط من أساسه.

في اليوم التالي
ذَهَبْتُ إلى المسرحِ اليونانيّ الرومانيّ
نيرمانا هي بطلةُ العرضِ وحدها كما عَلِمْتُ
"الغزوُ الْمُبَاحُ" هو عنوانُ المسرحيّةِ
لم تكتفِ نيرمانا باحتلالِ خلايا جسدي
بل تَمَكَّنَتْ أيضًا من سَلْبِ خبايا الرُّوحِ
أشهدُ لها حقًّا بالبراعةِ
قالتْ لي بعدها بأسابيع:
سأرحل يوم ٢/٩/٢٠٠٧
ولن أعود مرة أخرى (٢٩٦)

---

٢٩٥) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٣٢.
٢٩٦) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٣٣

هنا تغير الموقف والأبطال، إنها نيرمانا وحدها، ترجع بنا لتمثل في أصول المسرح حسب التراث الإغريقي والروماني، وعنوان المسرحية: الغزو المباح للذات الشاعرة الإنسانية، ولكل ما هو بشري، تمثل وتقفز ويكفيها تمثيل واحد في مسرحية واحدة، فقد أدت مهمتها في الغزو المباح.

إذًا فقد استطاع النص الشعري أن يقدم لنا المشهد الدرامي في عملية مكتملة، فلم يترك النص الشعري في هذا المشروع الشعري مجالاً إلا ووضع بصمته الشعرية عليه ونزع السطح عنه ليكشف العمق،وأصبحت الأشياء الملموسة والمرئية مشاهد شعرية متاحة للرؤية العابرة [٢٩٧]،

---

٢٩٧) اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، ص٧٧.

مثلما هي متاحة للقراءة الشعرية المعبرة.

لا أستمتعُ عادةً بعروضِ السّيركِ
فالوحوشُ تُذكرُنِي بذاتي،
التي توحَّشَتْ رغْمًا عني
والحركاتُ الصعبةُ لا تجتذبُ بهلوانًا مثلي
يمشي على الحبالِ يوميًا
ويراقصُ القمرَ والأفاعي والدخانَ
الذي أَدْهَشَنِي حقًّا في العرضِ الأخيرِ
وَوَصَفَتْهُ نيرمانا بأنه "مُرْعِبٌ"
هو مشْهدُ الأسُودِ المتمرّدةِ
التي هَجَمَتْ فَجْأَةً على مدرّبها
وبدلاً من أن تَنْهَشَهُ أو تحاولَ افتراسَهُ
ضَرَبَتْهُ بالكرباجِ
وَطَلَبَتْ منه أن يمرَّ برشاقَةٍ من "طَوْقِ النّارِ"
باعتبارِهِ البطلَ الجديدَ لملحمةِ الترويضِ الْكُبْرَى،
الذي يَسْتَحِقُّ الحياةَ وتحيّةَ الْجُمهورِ (٢٩٨)

---

٢٩٨) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٢٩

من السينما والمسرح إلى السيرك، ساحة أخرى للتمثيل، وإن كانت مختلفة في الشخوص والأداء والموضوع، وفي السيرك وحوش مدربة، ولكن المشهد فيه مفارقة التبدل في الأدوار، حين تصبح الوحوش بشرًا مدربين، تعاقب مدربيها، وتأمرهم أن يجتازوا أطواق النار، والرسالة واضحة: على البشرية أن تتريض من جديد، فالوحشية فيها، وربما تكون أكثر من الحيوانات التي تدربها في السيرك. وفي كل هذا نجد نيرمانا، حاضرة، تعلق بأن المشهد مرعب، فالكائن الإلكتروني حاضر يراقب العالم البشري بكل تبدلاته وأحواله.

بفرحةٍ غامرةٍ

صعدتُ إلى «سفينةِ الفضاءِ»

وسط حشدٍ من المغامرين

الأذكياءُ

- وأنا منهم -

صادوا آلافَ النجومِ المتوهِّجة

بعيونهمْ وأرواحهمْ

الأغبياءُ جدًّا

- وأنا أيضًا منهم -

حاولوا اصطيادَ الأسماكِ بصنانيرهمْ

من نوافذِ «السفينةِ» (٢٩٩)

---

٢٩٩) غازات ضاحكة، ص١١٦.

مشهد سردي نعم، لكن المفارقة أساسه والخيال عنوانه والواقع الافتراضي مجاله، وسفينة الفضاء مكانه، ورواد الفضاء المغامرين الأذكياء أبطاله، وهم يصيدون النجوم في سمائها، بينما الذات الشاعرة ورفاقها الأغبياء يريدون صيد ما تعلموه على الأرض في واقعهم المعيش وهو الأسماك بصنانيرهم. سردية ضاحكة، لمفارقة مدهشة ساخرة، تخبرنا أن الذات مهما ارتقت لن تصل إلى سمو النجوم لأنها غارقة فيما هو أرضي. ويظل الإنسان أرضيًا، وإن ركب سفينة الفضاء وعلا بها إلى النجوم، فالمشكلة في الإنسان، وليست في الآلة ولا مكان الطيران.

٣) المفارقة:

تقوم المفارقة على أساس أن ما نسلّم به وما نقبله هو أمر لا يجب أن نسلّم به من وجهة نظر موضوعية. فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف. وتمثِّل المفارقة آلية من الشعر العربي جماليًا، ومن ثم تمثِّل دراستها آلية من آليات تحليل النص الأدبي. وتعد لفظ "Irony" الإنجليزي أكثر الترجمات قربًا من مفهوم المصطلح، كالسخرية والتهكم والتناقض والتباعد الساخر والمفارقة الساخرة. بالإضافة إلى كون ترجمة المصطلح "Ironie" بالمفارقة أكثر الترجمات تداولاً بين الباحثين والنقاد العرب المعاصرين[٣٠٠]. على هذه الأرضية كانت المفارقة في النص- سواء كان النص موقفًا كاملاً أو سياقًا لفظيًا أو مشهدًا وصورة أو حركة أو سلوكًا- من السقوط لتنشئ نصا مقابلاً لهذا النص، وما على المتلقي إلاّ إقامة هذا التقابل وملاحظة المسافة القائمة بين النصين ليكشف أن نصًا آخر يتوارى خلف النص الظاهر، ينفتح على فضاءات رحبة من التخيل والتأويل [٣٠١].

---

٣٠٠) خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني نموذجًا)، رسالة دكتوراه، نوال بن صالح، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢، ص (أ).

٣٠١) السابق، ص (ب).

لاحتْ لي
في الوقتِ بدل الضائعِ
ثلاث فرصٍ كبرى
لتسجيل طفلٍ
باسمي واسمكِ
الأولى أضعْتُها أنا
بسلبيّتي
وعدم قدرتي على الابتكارِ
الثانية أضعْتِها أنتِ
برعونتِكِ
وأدائكِ الاستعراضيِّ
الفرصةُ الثالثةُ
أضاعها حكمُ اللقاءِ،
الذي لَمْ يحتسبْ طفلَ الأنابيبِ
هدفًا شرعيًّا (٣٠٢)

---

٣٠٢) غازات ضاحكة، ص٤٢.

السخرية من طفل الأنابيب، إنه سرد المفارقة، فالحياة ملعب كرة، والحكم حكم فيما يحرزه اللاعبون من أهداف، واللاعبون ذكر وأنثى، أب وأم، والهدف المحرز طفل من أطفال الأنابيب. الطفل رمز للأمل، ولكن الأمل بات مصنوعًا غير طبيعي مثل أطفال الأنابيب، وحتى لو رضينا به، فهو ضاع لأن الحكم لم يحتسبه في النهاية، وكِلا البطلين أضاعا الهدف، الأول بسلبيته، والثاني برعونته. مفارقة ساخرة، تقدم سردًا متضادًا معبرًا عن نفوس ضعيفة غير قادرة على الفعل، ولا اللعب، حتى لو فعلت ففي النهاية لا طعم فيه، ولن يقبل منهم.

لو صرتِ لي سَكَنًا

لما بقيَ لي بَدَنٌ

لو صرتُ لكِ سكنًا

لما اتسعَ لي سكنٌ (٣٠٣)

إنها مفارقة الذوبان، الذكر يذوب في الأنثى فيمحى بدنه، والأنثى تذوب فيه فيتعملق، فلن يحتويه سكن.

دعتني إلى مأدبةِ عشاءٍ

استقبلَتْني بحفاوةٍ

حيث لم يحضرْ أحدٌ غيري

ولم يكن هناك عَشاءٌ

٣٠٣) غازات ضاحكة، ص٦٥.

المدهشُ أنني شبعْتُ

ورحتُ أملأ لها أطباقَها (٣٠٤)

وهذه مفارقة اللاشيء، الذي ينتج كل أمل وإشباع، فلا عشاء ولا طعام، ومع ذلك يملأ لها الأطباق، ويشبع من الخواء. الرسالة جلية: إن الطعام المادي غير مهم في الإشباع الروحي الرومانسي.

أيها السكَّرُ أَخْبرْني

بحقِّ الماءِ الذي ذُبْتَ فيه راضيًا:

ماذا بعد الذوبان؟ (٣٠٥)

ذاب السكر نعم، ولكن وجوده كائن بالضرورة فيما ذاب فيه، وهنا نجد المفارقة في الصورة الفنية، فالسكر يُستنطَق، عن رضاه أم لا، وعليه أن يخبر عما بعد الذوبان. السكر يرمز لكل هو خير عندما يتلاشى بذاته، لعله يؤثر.

٤) الضدية:

وذلك بأن يصبح للنص بناء متضاد، يقدم دلالتين متعاكستين، في الوقت نفسه، وهذا يرتفع عن مفهوم التضاد الكلمي الذي يكون بين كلمتين متطابقيتن فحسب، والتضاد الجمَليّ الذي يكون بين جملتين متقابلتين، إلى التضاد في البنية النصية ذاتها.

حينما تَحَدَّثتْ نيرمينا

اشتقتُ إلى صمتِها

حينما صمتتْ

---

٣٠٤) غازات ضاحكة، ص٧٨.

٣٠٥) غازات ضاحكة، ص١٦٥.

اشتقتُ إلى صوتها

حينما جاءتْ، ثم اختفتْ

ثم جاءتْ، ثم اختفتْ،..،..،

تمنّيتُ أن تُحْذَفَ ثُمَّ من الأبجدية

كي أغطسَ في بحر الرمالِ إلى الأبدِ

أو أصعدَ إلى النجوم مجذوبًا من فمي بصنارةٍ (٣٠٦)

إنه عاشق لنيرمانا في صمتها وفي كلامها، التضاد في الموقف، عند الحديث وعند الصمت، وأيضًا تضاد في المشاعر، فهو في شوق إلى الصمت عندما تتكلم، وفي شوق إلى كلامها عندما تصمت. كذلك التضاد في الفعل والحركة، يتواكب مع تضاد عاطفته؛ إذا جاءت وإذا اختفت، وكذلك تضاد في التصرف الناتج أو بالأدق في الأمنية الذاتية، بين غرق في الرمال الأرضية أو صعود إلى نجو السماء منجذبًا بصنارة في فمه، من كائن فضائي أُضمِرَ فلم نره وإنما تخيلنا فعله وآثاره.

مَنْ أكثرُ وفاءً:

المشيّعون الذين حضروا جنازتي

أم الذين تغيّبوا

بحجّةِ عدم استطاعتهم تَحَمُّلَ الموقفِ المؤثّر؟

نيرفا لَمْ تكن غائبةً عن الجنازةِ

ولم تكن أيضًا حاضرةً

---

٣٠٦) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٩٥.

كانتْ لها جنازةٌ أخرى تسير ببطءٍ

داخل شراييني الضيّقة

رغم ذلك،

شَيَّعَتْها شعوبُ الأرضِ كلها [٣٠٧]

إنها ضدية الموقف، والفعل، والاستفهام. فالموقف جنائزي، والتضاد في نطق الميت وهو الذات عن نيرفا الهلامية، والفعل في الحضور والغياب معًا الذي رأيناه في تصرف نيرفا، والاستفهام في السؤال عن الوفاء المتضاد هل من حضر وفيٌ أم من غاب. والدلالة الكلية، لا قيمة مأخوذة ولا تقييم لأحد، فالحضور والغياب سواء، والموت والحياة سواء، حتى الجنازة هناك ما هو أفضل منها، والمشيعون هناك من هم أكثر، إنهم شعوب الأرض كلها.

الغائبُ زائفٌ زائفٌ

مهما تكنْ حجَّتُهُ

الحقيقيُّ حاضرٌ حاضرٌ

بإرادتهِ

أو رغم أنفهِ[٣٠٨]

---

٣٠٧) البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية، ص٩٩.

٣٠٨) غازات ضاحكة، ص١٢٣.

التضاد بين الغائب والحقيقي، الأول زائف ومؤكد، والثاني حاضر ومؤكد، ونكتشف أن هناك التضاد يكتسب معنى جديدًا، فالزيف ضده الحضور، وهذا يعني أن الحضور يعادل الصدق والحق، وهو ثابت فلسفيًا كما تقول الفلسفة الظاهراتية، فحضور الشيء يعني وجوده أمامنا، وإن اختلفت نظرتنا وتقييمنا له، أما غيابه فهو زيف وامحاء.

٥) الفانتازيا:

إن مفهوم الفانتازيا Fantasy كمصطلح نقدي، يتصل بأجواء سرديات ما وراء الطبيعة من أساطير وحكايات خرافية، عن الجن والشياطين والسحر، أي يتناول الرؤى والوقائع التي لا تخضع لمنطق علمي ولا عقلاني على نحو ما نجد في الأساطير اليونانية واللاتينية القديمة[٣٠٩].

والفانتازيا fantasy/fantasia في الأدب هي الأثر الأدبي الذي يتحرر من قيود المنطق والشكل والإخبار، ويعتمد اعتمادًا كليًا على إطلاق سراح الخيال.. ويطلق هذا المصطلح على جنس أدبي قصصي تقع أحداثه في عالم متخيل، يخضع لقوانين فيزيائية تختلف عن العالم الذي نعيش فيه، ويتناول شخوصًا غير واقعية وخيالية محضة وغرائبية غالبًا، أو يصور عالمًا يخضع لقوانين فيزيائية لم تُكتشف بعد، أو ميتافيزيقية تتناقض والحاضر والتجربة الواقعية، [٣١٠]، وهي تبدو - في النصوص الأدبية - في رؤى الأحلام والنصوص السيريالية، والخيال العلمي، وقصص الرعب وكل الممكنات الأخرى التي يمكن استحضارها من الإنسان، رافضة كل ما هو واقعي، وبعبارة أخرى، فإن الفانتازيا هي سرد مؤسس ومحكم، يقدم انتهاكات للأمور المقبولة بشكل عام[٣١١].

309) Fantasy, The literature of subversion, Jackson, Rosemary. Routlydge, London – New York 2003, pp13-14

310) Ibid, p 4

311) Ibid, p13 − 14

وفي تجربة الشافعي، وكما مر بنا في عشرات النصوص، فإن الملمح الأوضح في البعد الفانتازي هو ابتكار الكائنات الإلكترونية، نيرمانا ومن تابعها، لقد استطاعت الذات الشاعرة أن تجعلنا نعيش في عالم متخيل، من صنعها، قوانينه مأخوذة من الخيال، من الواقع الافتراضي، حيث لا نجد قانونًا فيزيائيًا حاكمًا، فكل ما يعنّ في النفس، يمكن إبرازه، إنه عالم أقرب إلى الحلم في المنام، حيث يمكننا رؤيتنا كل جماد ناطق، وكل ناطق جماد، يتداخل الزمن، ويتعارك المكان، ويصحو الأموات، ويموت الأحياء، ناهيك عن الكائنات الإلكترونية المتغيرة في هيئات كثيرة، وأشكال عديدة، وأحداث مثيرة.

وإذا كنا نجد أحداثًا متخيلة في الفضاء الإلكتروني، فإننا يمكننا رؤية تلك الأحداث أيضًا في أعماقنا، وفي عالمنا الواقعي، بل وفي دمائنا.

بِمَنْ أَحْتَمي في هذه الليلةِ الباردةِ؟

القمرُ قريبٌ جدًا

لكنه فريسةُ الرّحّالةِ والشعراءِ والمرضى النفسيين

المعاطفُ آثيرةٌ جدًا

لكنني أخشى أن تفترسَنِي

نيرمانا حاضرةٌ في الدورةِ الدَّمويّةِ.. جدًا جدًا

لكنها أنبلُ من أنْ تُذيبَ دهونًا بيضاءَ

استقرَّتْ بِلُطْفٍ تحت جِلْدِي منذ سنواتٍ (٣١٢)

٣١٢) البحث عن نيرمانا، ص٩٧.

نيرمانا من الواقع الافتراضي، هذا الكائن المتخلق إلكترونيًا، يغزو الجسد البشري، ويعربد في دورته الدموية، ويستقر تحت الجلد لسنوات ممتدة. والذات الشاعرة تعاني البرد، ولا فائدة من المعاطف، ولا حتى الاحتماء بالقمر، والتلحّف بالسماء، فلا يجد نصيرًا له إلا نيرمانا. دلالة المقطع الشعري السابق تشير إلى السخرية بكل ما هو تقليدي في حياتنا: القمر، ملاذ الشعراء والحالمين والمرضى النفسيين والرومانسيين والمعاطف التي تدثرنا من البرد ويجعل البديل فانتازيا عبر نيرمانا.

انقضضتُ عليكِ كنسرٍ

وانغرسْتُ فيكِ كحربةٍ

وتلاشَيْتُ ذرّةً ذرّةً

هكذا انتصرتُ عليكِ،

لأنني فعلتُ ما أريدُ

هكذا انهزمتُ منكِ،

لأنني فعلتُ ما تريدين!

مَن أنتِ؟

ومَن أنا؟ (٣١٣)

النسر طائر حقيقي، ولكنه اكتسى بُعدًا فانتازيًّا، عبر تعملق الذات وهي تهاجم الأنثى المخاطبَة، ثم تتخذ الذات شكل الحربة، ولكن مفارقة الفانتازي كامنة في أن الهجوم تحول إلى ذوبان، حيث تلاشت الذات ذراتٍ، ويستوي بالتالي فِعلا النصر والهزيمة، لتكون ضدية جديدة، وهي ضدية التعادل بين المنتصر والمنهزم، فكلاهما ذاب في الآخر، وحقق ما أراد.

---

٣١٣) غازات ضاحكة، ص١٥٣.

في اعترافاتِ نَحْلةٍ في قسمِ الشّرطةِ
وَرَدَ أنها تغشُّ عَسَلَها بالجلوكوزِ
في اعترافاتِ زهْرةٍ في القسمِ نفسِهِ
وَرَدَ أنها تغشُّ رحيقَها بالماءِ
في اعترافَاتِي أنا،
في منزلي ودونَ أيِّ ضغوطٍ،
وَرَدَ أنني أغشُّ الجميعَ،
حيث أَحْتَضِنُهمْ بذراعينِ مستعارَتَيْنِ
بينما ذراعايَ الحقيقيّتانِ تُطاردانِ نونا
أملاً في احتضانِها (٣١٤)

---

٣١٤) البحث عن نيرمانا..، ص٦٨.

تأنسنت النحلة واعترفت بالغش، وأن عسلها الطبيعي من الجلوكوز، وكذلك الزهرة أن رحيقها مغشوش بالماء، وكلتاهما في قسم الشرطة، حيث الاضطهاد والقهر، الذي أنطق حشرة ونباتًا، أما الذات الشاعرة فهي تعترف في منزلها، دون ضغوط أنها اتخذت حالة فانتازية، فتقرر أنها تحتضن الجميع بذراعين مستعارتين من آخر، وفضلت أن تستخدم ذراعيها الحقيقيتين في مطاردة كائنها الإلكتروني "نونا". المقطع السابق يدين الغش مجتمعيًا، عبر تناص مفهوم، مع موقف عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، عندما سمع بائعة اللبن تأمر ابنتها بمزج الحليب بالماء..، الموقف معروف، وهنا تعاد صياغته، عبر مزج العسل بالجلوكوز، والمفارقة أن النحلة – وليس النحال ولا العسال – من يقوم بذلك، وكذلك الزهرة تمزج رحيقها بالماء. إنه عالم الغش، وتتورط الذات فانتازيا في حمايته بذراعيها المستعارتين، وتبقى الإشارة بالذراعين الحقيقيتين واضحة، في أنها تبحث عن الحقيقة والصدق في الفضاء الإلكتروني، فقد سئمت عالمنا المغشوش كله.

ما أسعدَ الدُّمية،

التي هَدْهَدَتْها أصابعُكِ

متى تُهدْهدينني

أيتها الدُّميةُ المحظوظةُ،

وتنفخينَ فيَّ من روحكِ

ومن سعادتِكِ؟ (٣١٥)

٣١٥) غازات ضاحكة، ص٢٥١.

الدمية الفانتازية، تصبح أمة تهدهد الذات، والعجيب أن الذات صارت دمية، إنها بنية المفارقة الضدية، الدمية إنسانة، والذات دمية، ثم ينتهي النص بسؤال، عن موعد نفخ الروح في الذات الجامدة، من الدمية المؤنسنة، إنه يعيد النظر للأشياء والجمادات والأشكال، ويكتشف أنها قد تكون أكثر حنانًا من الإنسان، فليرتشف بعضًا من هذا الحنان، ومن روحها.

قاسٍ ذلك الحَجَر

وكيف لا يقسو،

وهو صائمٌ عن ماءِ المطر؟

ليِّنٌ ذلك الحَجَر وكيف لا يلينُ،

وهو صائمٌ لربِّهِ؟

مزدوَجٌ ذلك الحجر وكيف لا يَزْدَوِجُ،

وهو: أنا، وأنا؟ (٣١٦)

فانتازيا الحجر، فصار هذا الجلمود عنوانًا للقسوة، ولكن القسوة تتخذ دلالة جديدة، وهي دلالة الصيام عن استقبال المطر، ثم تنقلب الدلالة إلى ضدية، فالحجر صار لينًا وإنسانًا عندما صام لربه، فكل الموجودات حسب الرؤية الإسلامية للوجود عابدة لله، والازدواج في الدلالة بين القسوة واللين؛ هو الذات الأنوية. لتكون الفانتازيا أساسها: عالم الحجر صار إنسانًا، وعالم الإنسان صار حجارة، فربما تكون الحجارة أعطف من بني البشر.

• • • •

٣١٦) غازات ضاحكة، ص٢٥٨.

خلاصة

في ضوء ما تقدم، عن تجربة شريف الشافعي في الأعمال الكاملة لإنسان آلي، يمكن أن نستخلص جملة أمور:

– مثَّل شريف الشافعي - مولدًا - الجيل الجديد، ما بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧م، حيث عاش تراجع الأمة فكريًا وحضاريًا ونفسيًا. فلا عجب أن نجد شعره ينضح بالهم العام للأمة والوطن خاصة، وبالأسى والملل الذي يعيشه الإنسان المعاصر عامة.

– جاءت تجربته ممثلة لجيله، فهو من الجيل الذي لحق بالحاسوب في بداياته، وتعامل مع الشبكة العنكبوتية منذ انطلاقتها، مما يعني أنه منتم لجيل الحاسوب والإنترنت انتماء كاملاً، عاش بأدواته وفي رحابه.

– ارتكزت تجربته في "إنسان آلي" على تكوين عالم شعري مختلف، أساسه في الجزء الأول المعايشة مع كائنٍ إلكتروني؛ جعل الشاعر ذاته هلامية، ومتشكلة بين المادية والروحية، الإنسانية والإلكترونية، وتحاور معه وعاشره في الفضاء الإلكتروني والحياة الواقعية والفضاء الكوني. وفي الجزء الثاني أطلق غازاته الضاحكة، حيث وصل إلى درجة عالية من التماهي بين الذات الشاعرة، والذات الإنسانية، والفضاء التقني، والكون الفسيح، والكائنات الإلكترونية.

– جاء العالم الشعري مزيجًا عجيبًا، أساسه الرؤية الجديدة للعالم، فلسفته ما بعد حداثية، تنتقد الذات الإنسانية في حقبتها التاريخية المعيشة، وتقرأ الكون الحاوي لسائر الكائنات، مرة نراه طائرًا في فضاء الكون، ومرة على الأرض، ومرة سابحًا في الفضاء الإلكتروني.

– جاءت التجربة الشعرية لشريف الشافعي في "إنسان آلي" تطويرًا لتجربته الماضية من حيث إقامة قلعة شعرية، تتخذ من القصيدة الديوان أساسًا لها، وهو نفس ما درج عليه في أعماله السابقة، وإن كانت التجربة هنا أكثر صفاء، وأشد نضجًا، وأعمق رؤية.

– تميزت قصائده بالتدفق فنيًا، فاحتوت الدراما والصور والأخيلة والرموز والفانتازي والواقعي والمفارقة، في بناء شعري أساسه المقاطع المرقمة، وفضاء الصفحات الصافي.

– انتقدت الذات الشاعرة العالمَ والإنسانَ وما آل إليه حال البشرية، فجاءت النصوص كالزفرات، والأسئلة، والمواقف السردية، والخواطر الشعورية.

– غاصت الذات في ما قبل وجود الإنسان على الأرض، مثلما اشرأبت للمستقبل، وما بعد الحياة، محاولاً احتواء الزمن طوليًا، وفهمه، والتعامل معه أيضًا في التاريخ، والأحداث.

– جاء الزمن متنوعًا، ما بين الزمن الإيكولوجي، في حفريات ما قبل التاريخ، والزمن التقليدي، والزمن التاريخي، وزمن الجينات الوراثية، واللازمن في الواقع الإلكتروني.

– وجاء المكان واسعًا برحابة الكون، مثلما قد جاء ضيقًا في ضيق الغرف والجحور وصغر حجم النوافذ.

– تشكلت الذات وتعددت هيئاتها، ما بين ذات بشرية تصارع، وأخرى إلكترونية تتقافز بين المواقع، وثالثة كونية محلقة عند النجوم، ورابعة هلامية غير محددة الملامح، والقاسم المشترك بين هيئاتها هو الشعرية والفكر والتأمل الرحب.

– يظل في جعبة الشاعر الكثير لأنه يقف على منجم عميق، معادنه الحياة والكون والناس والأحداث والفلسفات والرؤى والأفكار، وكل ما فعله في أعماله السابقة أنه أزاح بعض الصخور، ونبش في طبقات المعادن، ولا يزال المخبوء أوفر، لأنه ببساطة امتلك حساسية مختلفة، وروحًا وثّابة، وعيونًا جديدة، وذاتًا مغايرة.

الخاتمة

يمكن أن نصل في ختام تطوافنا في هذا البحث إلى عدة نتائج:

– إن الفضاء الإلكتروني/ التقني أتاح عالمًا شعريًا جديدًا، قليل من الشعراء من أدرك كنهه فأبحر فيه، وكثيرون وقفوا عند شواطئه، وهناك من لا يزال يتطلع إلى أمواجه وهو على البر البعيد، خشية الغرق.

– أتاح هذا العالم الفرصة للشعراء الذين أبحروا فيه بسلام، أن يقارنوا ما بين واقعه الافتراضي، والحياة الدنيوية الواقعية، ثم الطيران إلى الكون الفسيح الذي يحوي كل هذا، متأملين وشاهدين على تبدلات الإنسان وأحواله، وسقوط أنساقه الفكرية التي لم تصله إلى السعادة، مثلما لم تجب عن كافة أسئلته، ولم تلبي تطلعاته، فما زال يحاول..

– ليس من اليسير التعامل مع الفضاء الإلكتروني بالرؤية الشعرية التقليدية، التي تقف نفس مواقف الشعراء السابقين، فعلى الذات الشاعرة أن ترى الفضاء التقني بأعين مختلفة، مستندة إلى زوايا عديدة، مرة من أعماقها البشرية، وأخرى من ذواتها الإلكترونية، وثالثة من موروثاتها الثقافية.

– يستلزم هذا العالم الشعري الافتراضي حساسية جديدة، لا تتعامل مع الأشياء والمكنونات والبشر والواقع الافتراضي بنفس الحساسيات القادمة، بل تعيد صهر كل ما أدركته وشعرت به، ولامس حواسها، في ذاتها الشعرية الجديدة، وتقرأ بها العالم والكون والفضاء الإلكتروني.

– مثَّل الشاعر محمد يوسف في ديوانه "إغواءات الفراشة الإلكترونية" نموذجًا لشاعر من جيل الستينيات، استطاع أن يتجاوز جيله، ويلحق بركب ما بعد الحداثة، مُعيدًا قراءة واقعه، وحال الأمة المتغير، مثلما استطاع أن يتقن الحاسوب، ويبحر في واقعه الافتراضي، وينشئ شعرية مغايرة في تجربته. وقد ارتكز في تجربته على قصائد قصيرة، ضمن ديوان كامل عن الفضاء الإلكتروني، شاحنًا نصوصه بكل خبراته الشعرية السابقة؛ رموزًا، وأخيلة، وتراكيب، وصور، وتخيلات.

– انتمى شريف الشافعي إلى جيل مختلف، فهو تال بجيلين أو ثلاثة لشعرية محمد يوسف، وجاءت تجربته أساسها القصيدة الديوان، والتدفق في الشعرية، مستعينًا بروح شاعرة قادرة على توليد الأفكار المدهشة، والإبحار في عوالم متخيلة، وتقديم جماليات جديدة.

– اذن، فقد شكل الشاعران – موضع الدراسة – نموذجين مختلفي الجيل، والتوجه في بناء الديوان، ودرجة الإبداع في تقديم جماليات جديدة، ضمن عالم شعري مغاير عما ألفه الشعراء السابقون، حيث السباحة في الفضاء الإلكتروني، ومعانقة كائناته المفترضة.

– القاسم المشترك في الرؤية الفكرية والفلسفية بين الشاعرين (يوسف، الشافعي) هو استنطاق الذات إلى أقصى مدى، تأمل الواقع المعيش، الرغبة في التحرر والانطلاق، والشعور أن الكون كله ملكًا لهما. وإن تمايزت تجربة يوسف بإدانته الواضحة للواقع العربي المهزوم والمأزوم، ورفض الاستبداد والظلم وقهر الشعوب، على أيدي العسكر ومن والاهم من المثقفين والتكنوقراط، وهو ناتج طبيعي لشاعر عاصر حقب التحرر من الاحتلال الأجنبي ليفاجأ باحتلال وطني، تحت شعارات زائفة، وبعبارة موجزة: إن يوسف ابن لجيله وإن تطورت جمالياته ورؤاه، وابن لزمنه وإن مرت به سنون وسنون، يرى أن كل مظاهر الأزمة في حياتنا لم تتغير أسبابها، وإن تبدلت معالمها.

أما الشافعي فقد نشأ في هذا الواقع المتأزم، وشاهد المزيد من نكبات الإنسان العربي المعاصر، والإنسان العالمي، تعب من الزيف، ولم يجد نسقًا فكريًا يستوعبه، فرفض كافة الأنساق، وأعلن تمرده، وعصيانه الشعري، بعشرات الأشكال والأنماط الشعرية.

وأخيرًا، إن شعرية الفضاء الإلكتروني عالم جديد، لا زلنا نحبو فيه، ولا يزال فيه الكثير مما يعطيه، وإن ندر من الشعراء من استطاع أن يألفه، ويبدع في رحابه.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.

- إغواءات الفراشة الإلكترونية، شعر، محمد يوسف، منشورات دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط١، ٢٠٠٠م.

- الألوان ترتعد بشراهة (النص الكامل) مركز الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٩٩

- الألوان ترتعد بشراهة (مقاطع من قصيدة شعرية مطولة)، سلسلة الجوائز، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م

- الأطر الاجتماعية للمعرفة، جورج غورفيتش، ترجمة: د. خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

- آفاق الفن، ألكسندر إليوت، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار الكاتب العربي، ١٩٦٤م.

- الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

- اتجاهات النقد في فنون ما بعد الحداثة، د. خالد محمد البغدادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

-البحث عن نيرمانا بأصابع ذكية القاهرة، يوليو ٢٠٠٨ م، (حقوق النشر محفوظة للمؤلف).

- بنية الثورات العلمية، توماس كون، ترجمة: شوقي جلال، السلسلة العلمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٣م.

- التاريخ الاجتماعي للوسائط من غتنبرغ إلى الإنترنت، آسا بريغز، بيتر بورك، ترجمة: مصطفى محمد قاسم، سلسلة عالم المعرفة، المجبس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مايو ٢٠٠٥م.

- تاريخ القراءة، آلبرتو مانغويل، ترجمة: سامي شمعون، دار الساقي، بيروت، ط٣، ٢٠١١ م.

- التحليل السيمائي للخطاب الشعريّ [تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ]، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ م.

- تحولات الشعرية العربية، د. صلاح فضل الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢م

- تفسير القرآن العظيم، ابن كثير (إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي)، دار طيبة للنشر، الرياض، ١٤٢٢ه، ٢٠٠٢م.

- تكنولوجيا النانو، من أجل غد أفضل، د. محمد شريف الإسكندراني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إبريل ٢٠١٠

- التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١م

- ثورة الإنفوميديا: الوسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتنا؟، فرانك كيلش، ترجمة: حسام زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠٠٠م

- ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، فوزي كريم، دار المدى للنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

- الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)، محمد نور الدين أفاية، أفريقيا الشرق للنشر، ط٢، ١٩٩٨م

- الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروك (إعداد)، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة.

- الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، محمد نور الدين أفاية، أفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٨م

- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير ٢٠٠٩م

- داليا، محمد يوسف، مطابع اليقظة، الكويت، ط١، ١٩٨٣م.

- دينامية النص تنظير وإنجاز، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.

- عتبات الكتابة الروائية، د عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية، ط١.

- عتبات النص: البنية والدلالة، د. عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩٦م.

- عصر الجينات والإلكترونات (الإنسان المزيد وشبكة العالم أجمع)، والتر تروت أندرسون، ترجمة: د. أحمد مستجير، سلسلة العلوم والتكنولوجيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- العولمة والثقافة، تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان، د.جون توملينسون، ترجمة: د. إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ٢٠٠٨م.

- غازات ضاحكة، صدر عام ٢٠١١، عن دار الغاوون، بيروت.

- شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، السيد ياسين، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- شجرة الرؤيا، محمد يوسف، منشورات وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ١٩٩٦م.

- فخ العولمة، هانس بيتر مارتين، هارالد شومان، ترجمة: د. عدنان عباس علي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، أكتوبر ١٩٩٨.

- الفلسفة المعاصرة في أوروبا، إ. م. بوشنسكي، ترجمة: د. عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ١٩٩٢م، ص٢٢، ٢٣.

- فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم، د. هويدا السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م.

- القارئ في الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.

- القارئ والنص: العلامة والدلالة، سيزا قاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.

- قاموس التنمية.. دليل إلى المعرفة باعتبارها قوة، تحرير: فولفجانج ساكس، ترجمة: أحمد محمود، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- الكاتب وعالمه، تشارلس مورجان، ترجمة. د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢م.

- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، نشر دار المعارف، القاهرة، د ت.

- ما المعرفة؟ دنكان بريتشارد، ترجمة: مصطفى ناصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ٢٠١٣م.

- ما بعد الحداثة، باتريشيا ووه، ترجمة: شعبان مكاوي، ضمن: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، القرن العشرون (المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، تحرير: ك. نلووف، ك. نوريس، ج. أوزبورن، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

- المتلاعبون بالعقول، هربرت أ. شيللر، ترجمة عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ١٩٩٩م.

- مدخل إلى ما بعد الحداثة، أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤م.

- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧م.

- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د. شكري محمد عياد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣م.

- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الرابعة، ١٤٢٥ه، ٢٠٠٤م.

- المعلوماتية بعد الإنترنت (طريق المستقبل)، بيل جيتس، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٨م.

- مقاربات في الحداثة وما بعدها، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، تعريب وتقريب: ياسر الطائري، محمد الشيخ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط٣.

- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

- النقد الثقافي المقارن، د. عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمّان، ٢٠٠٥م.

- الوضع ما بعد الحداثي، جان فرانسوا ليوتار، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٠م.

ثانيًا: الدوريات و المجلات والصحف:

- الإنترنت.. ربع قرن من ثورة قلبت كل المفاهيم. إعداد: رزان عدنان، وخالد كبّي، جريدة القبس الكويتية، العدد ١٤٦٤٩، الخميس ٣/١٣/ ٢٠١٣م.

- البناء المونولوجي وانشطار الذات، محمد فكري الجزار، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٥٨)، شتاء ٢٠٠٢م.

- التقانة.. مقاربة ثقافية واجتماعية، د. نور الدين شيخ عبيد، بحث منشور في مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١، المجلد ٤٠، سبتمبر ٢٠١١ م.

- جماليات النص المفتوح في قصيدة المتنبي، د. خليل الموسى، بحث منشور في مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ١٠٥، يناير ٢٠٠٧.

- سيميائيات التواصل الفني، د. الطاهر رواينية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ٢٠٠٧م.

- شعرية النص العنكبوتي، د. عز الدين المناصرة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد (٧٩)، شتاء – ربيع ٢٠١١م.

- الفكر الأخلاقي لما بعد الحداثة، د. الزواوي بغورة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ٢٠١٢م.

- الفلسفة في عصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات، د. عبد الرزاق الدوّاي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ٢٠١٢م.

- ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، أوجه الاتفاق والاختلاف، مادان ساروب، ترجمة: حسن طلب، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير ١٩٩٧م.

- مجلة الشعر الفصلية، اتحاد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، صيف ١٩٩٩.

- موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، د. مجدي عبد الحافظ، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر ٢٠١٢.

- وظيفة البداية في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة الكرمل الفلسطينية، ١٩٩٩م، العدد٦١.

ثالثًا: رسائل جامعية غير منشورة:

خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال للميداني نموذجًا)، رسالة دكتوراه، نوال بن صالح، جامعة بسكرة، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١٣م.

رابعًا: مواقع إلكترونية باللغة العربية:

- تأملات في تفسير قوله تعالى "إن أوهن البيوت لبيت العنبكوت"، د. صلاح رشيد، موقع إعجاز.

http://www.eajaz.org/index.php/component/content/article/75-Issue-XVII/746-(Although-flimsiest-of-houses-cobweb-if-they-knew

- معجم المعاني الجامع، على موقع: ورابطه:

http://www.almaany.com

- موقع مجلة المجمع اللغة العربية بدمشق، الموقع:

http://www.arabacademy.gov.sy/magazine.aspx

http://www.merriam-webster.com/dictionary/technology

خامسًا: مواقع باللغة الإنجليزية:

Holcombe ،-MODERNIST POETRY AND THE CONTEMPORARY SCENE - http://www.textetc.com/modernist.html

-fantasy, The literature of subversion , Jackson, Rosemary. Routlydge , London – New York 2003

المؤلف في سطور

- روائي ومسرحي وناقد وباحث أكاديمي
- عضو اتحاد كتاب مصر، ونادي القصة بالقاهرة.
- صدر له :

١- وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص ٩٠، القاهرة، ١٩٩٧م

٢- نثيرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، ١٩٩٩م

٣- دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، ٢٠٠١م

٤- شرنقة الحلم الأصفر، رواية، الجائزة الثانية في الرواية عن نادي القصة المصري، ٢٠٠٢، ومركز الحضارة العربية،٢٠٠٣م.

٥- طفح القيح، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٦- أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦

٧- أمطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٧م.

٨- هيكل سليمان (إسلاميات)، دار الفاروق للنشر، القاهرة، ٢٠٠٨م.

٩- ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠.

١٠- نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠.

١١- اللحمة والسداة، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، ٢٠١٠

١٢- الرحمة المهداة، خلق الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ٢٠١١ م.

١٣- مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

١٤- قطر الندى، مجموعة قصصية، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٣م.
١٥- الظلال والأصداء، نقد أدبي، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٤م.
١٦- سفينة العطش، مسرحية للأطفال، مكتب التربية العربي، الرياض.
١٧- المحطة الفضائية الدولية، رواية للأطفال، مكتب التربية العربي، الرياض.
١٨- رواد فضاء الغد، روايتان للأطفال، نشر: منتدى الأدب الإسلامي، المركز العالمي للوسطية، الكويت ٢٠١٤م.
١٩- لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، نشر: منتدى الأدب الإسلامي، المركز العالمي للوسطية، الكويت ٢٠١٤م.
٢٠- الحوار في السيرة النبوية، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٥م.
٢١- السرد في تراثنا العربي (رؤية جمالية معرفية)، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٦
٢٢- شعرية الفضاء الإلكتروني، مؤسسة شمس للنشر والإعلام، القاهرة، ٢٠١٦م.

- تحت الطبع :

- الوعي والسرد، نقد أدبي، سلسلة الكتاب الفضي، نادي القصة، القاهرة.
- الفصحى والعامية والإبداع الشعبي : قضايا وجماليات.
- جامع الأمة، الحسن بن علي، رواية للأطفال، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الإسلام والتنمية المستدامة، (إسلاميات).
- البنية والأسلوب، دراسات أدبية ونقدية.

- **جوائز دولية :**

- جائزة مختبر السرديات بالأسكندرية،عن بحث "اختراق الوعي في سرد محمد حافظ رجب"، ٢٠١١م.
- جائزة اتحاد كتاب مصر (علاء الدين وحيد في النقد الأدبي) عن كتاب اللحمة والسداة، ٢٠١١م.
- جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربية، في أدب الطفل، عن رواية المحطة الفضائية الدولية، ومسرحية سفينة العطش، ٢٠١١م.
- جائزة المركز الأول في النقد الأدبي، مسابقة إحسان عبد القدوس، القاهرة ٢٠٠٩م.
- الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٩م.
- الجائزة الثالثة في النقد الأدبي، جائزة الشارقة، ٢٠٠٠ م.
- الجائزة الثانية في الرواية، نادي القصة، القاهرة، ٢٠٠١ م.
- الجائزة الثانية، لجنة العلوم السياسية، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٩م، بحث مصر والعولمة.
- الجائزة الثالثة، مركز الخليج للدراسات السياسية والاستراتيجية، القاهرة/ البحرين، ٢٠٠٢م، بحث مؤشرات التطور الديمقراطي في البحرين.
- أربع جوائز عن بحوث فكرية في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية،
- ثلاث جوائز عن قصص قصيرة في مسابقة الكويت الدولية الإسلامية
- جائزة (المركز الثاني) في مسابقة الشخصيات الخيرية في الكويت، ٢٠٠٧م

- البريد الإلكتروني : mostafa_ateia123@yahoo.com

mostafa_ateia1234@hotmail.com

www.shams-group.net